Münster 1936 No 66 Phil DiSS

MUSIKWISSENSCHAFT

Johann Friedrich Fasch

als Sonatenkomponist

Ein Beitrag zur Geschichte der Sonatenform

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

der Hohen Philosophischen und Naturwissenschaftlichen Fakultät

der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster i. W.

vorgelegt von

Clemens August Schneider

aus Köln-Deutz

MUSIKWISSENSCHAFT

Johann Friedrich Fasch

als Sonatenkomponist

Ein Beitrag zur Geschichte der Sonatenform

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

der Hohen Philosophischen und Naturwissenschaftlichen Fakultät

der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster i. W.

vorgelegt von

Clemens August Schneider

aus Köln-Deutz

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Tage der mündlichen Prüfung: 4. und 14. 3. 1932
Dekan: Herr Professor Dr. Wackernagel
Referent: Herr Professor Dr. K. G. Fellerer
Korreferent: Herr Professor Dr. R. Schmidt

Meinen Eltern

Literatur-Verzeichnis

Bagge, S.: Die geschichtliche Entwicklung der Sonate, 1880 in Sammlung mus. Vorträge No. 19.

Bücken, Ernst: Musik des Rokoko in Bücken, Handbuch der M. W. 1929.

Chrzanowski, W.: Das instrumentale Rondeau und die Rondoformen im 18. Jahrh. Lpz. 1911. Diss.

Dankert, Werner: Geschichte der Gigue. Lpz. 1924.

Domp, Joachim: Studien zur Geschichte der Musik an westfälischen Adelshöfen im 18. Jahrhundert. Diss., Freiburger Studien für Musikwissenschaft. Veröffentlichungen des Musikwissenschaftl. Instituts der Universität Freiburg i. d. Schweiz. 2. Reihe. Heft 1 1934.

Eitner, Robert: Die Sonate, Vorstudien zur Entstehung der Form. M. f. Mg. XX. 1888.

Engelke, Bernh.: Joh. Fr. Fasch, Versuch einer Biographie. S. I. M. G. 1908/09. S. 263.

„ Johann Friedrich Fasch, Sein Leben und seine Tätigkeit als Vokalkomponist. Diss. Halle 1909.

Faißt, Immanuel: Beiträge zur Geschichte der Klaviersonate von ihrem Auftreten bis auf Ph. E. Bach, Cäcilia, Mainz 1846/47. Neudruck in Neues Beethoven Jahrbuch I, Augsburg 1924.

Fischer, Wilhelm: Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils. St. z. Mw. III 1915.

„ Instrumentalmusik von 1600—1750 in Adler: Handbuch der Musikgeschichte 1924.

Fürstenau: Allgemeine deutsche Biographie. Bd. VI. S. 576.

Goldschmidt, Hugo: Die Musikaesthetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen. Zürich u. Lpz. 1915.

Haas, Robert: Aufführungspraxis der Musik in Bücken, Handbuch der M. W. 1931.

„ Musik des Barock in Bücken, Handbuch der M. W. 1929.

Handke Robert: Die Diatonik in ihrem Einfluß auf die thematische Gestaltung des Bachschen Fugenbaus. B. J. 1910.

Heinitz, Wilhelm: Instrumentenkunde in Bücken, Handbuch der M. W. 1929.

Heuß, A. V.: Kanzone-Sonate. S. I. M. G. IV. 2/214.

Hiller, Joh. Ad.: Lebensbeschreibungen berühmter Musiker und Musikgelehrter neuerer Zeit. Erster Teil Lpz. 1784.

Hoffmann, Hans: Die norddeutsche Triosonate des Kreises um J. G. Graun und Philipp Emanuel Bach. Diss. Kiel 1927.

Klauwell, Otto: Geschichte der Sonate 1899.

Kurth, Ernst: Grundlagen des linearen Kontrapunkts, Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie. Bern 1917.

Kretzschmar, Herm.: Führer durch den Konzertsaal. I. Bd. 1887.

Marpurg, Fr. W.: Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik. Bd. II und III, darin:

(Anonym) Die königliche Capell- und Kammermusik zu Dresden. II. 1756. S. 475.

Die Churfürstlich-Pfälzische Capell- und Cammermusik zu Mannheim. II. 1756. S. 567.

Hochfürstlich-Anhalt-Zerbstische Capelle. III. 1757. S. 130.

Herzoglich-Mecklenburg-Schwerinische Hofcapelle. III. 1757. S. 339.

Mattheson, Johann: Kern melodischer Wissenschaft. Hamburg 1737.

„ Der vollkommene Capellmeister. Hamburg 1739.

Mennicke, Karl: Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker. Lpz. 1906.

Moser, Andreas: Geschichte des Violinspiels. Berlin 1923.

Müller-Blattau: Grundzüge einer Geschichte der Fuge. Königsberg 1923.

Naumann, Emil: Darstellung eines bisher unbekannten Stilgesetzes im Aufbau klassischer Fugenthemen. Berlin 1878.
Nef, Karl: Geschichte der Sinfonie und Suite. Lpz. 1921.
„ Zur Geschichte der instr. Musik in der 2. Hälfte des 17. Jahrh. Beihefte der I. M. G. V. Lpz. 1902.
Piersig, Fritz: Die Einführung des Hornes in die Kunstmusik und seine Verwendung bis zum Tode Johann Seb. Bachs. Halle 1927. Diss.
Prieger, Erich: Echt oder Unecht. Berlin 1889.
Quantz, J. Joach.: Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen. Berlin 1752. Kritischer Neudruck von Schering. Lpz. 1906.
Riemann, Hugo: Joh. Friedr. Fasch und der freie Instrumentalstil. Blätter für Haus- und Kirchenmusik. Langensalza 1900. S. 82 u. 102.
„ Die Bedeutung der Tanzstücke für die Entstehung der Sonatenform Aula, München 1895.
„ Handbuch der Musikgeschichte. Leipz. 1919/22.
„ Die französische Ouvertüre in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Musikal. Wochenblatt 1899. No. 1—9, 11.
„ Zur Geschichte der deutschen Suite S. I. M. G. 1904/05. S. 501.
„ Die Triosonaten der Generalbaß-Epoche in Präludien und Studien. III. Lpz. Seemann o. J.
„ Große Kompositionslehre, 2. Bd. Bln. und Stuttgart 1903.
Rolland, Romain: Musikalische Reise ins Land der Vergangenheit. 1923.
Sandberger, Adolf: Zur Geschichte des Haydn'schen Streichquartetts. Altbayrische Monatsschrift 1900. Neudruck in Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte. München 1921.
„ Mannheimer Kammermusik des 18. Jahrhundert. D. T. B. 15. 1914.
„ Evaristo Felice dall' Abaco, Einleitung zu D. T. B. 1/2.
Schäfke, Rudolf: Quantz als Aesthetiker. Eine Einführung in die Musikaesthetik des galanten Stils. Archiv für Mus. Wiss. VI. 2.
Scheibe, Joh. Ad.: Der Critische Musicus. 1745. II. Aufl.
Schering, Arnold: Zur Geschichte der Solosonate in der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts. 1909 in Riemann-Festschrift.
„ Besprechung des Goldschmidtschen Buches: Musikaesthetik des 18. Jahrhunderts in Z. f. M. I. S. 298—309.
Schneider, Max: Zur Frage der Lukas-Passion B. J.
Schünemann, Georg: Geschichte des Dirigierens. Lpz. 1913.
Sondheimer, Robert: Die Theorie der Sinfonie und die Beurteilung einzelner Sinfoniekomponisten bei den Musikschriftstellern des 18. Jahrhunderts. Lpz. 1925.
Spitta, Philipp: J. S. Bach. 2. Bd. 1921.
Stilz, Ernst: Die Berliner Klaviersonate zur Zeit Friedrich des Grossen. Diss. Berlin 1930.
Studeny, Bruno: Beiträge zur Geschichte der Violinsonate im 18. Jahrhundert. München 1911. Diss.
„ Beiträge zur Geschichte der Violinsonate im 18. Jahrhundert. München 1911. Wunderhorn-Verlag.
Sulzer, Joh. Georg: Allgemeine Theorie der schönen Künste. Bln. 1771.
Tuttenberg, Fritz: Joh. Christ. Bach als Sinfoniker. Diss. Kiel 1927.
Wasielewski, W. v.: Die Violine im 17. Jahrhundert und die Anfänge der Instrumentalmusik. Bonn 1874.
Weinmann, Karl: Geschichte der Kirchenmusik. München 1925.
Winterfeld, C. v.: Ueber Karl Fr. Chr. Faschs geistliche Gesangswerke. Berlin 1839.
Wustmann-Schering: Musikgeschichte Leipzigs. II. Bd. Lpz. 1926.
Zelter, Karl Fr.: Karl Fr. Chr. Fasch. Berlin 1801.
Ziebler, Karl: Das Symbol in der Kirchenmusik Joh. Seb. Bachs. Diss. Münster 1930.
Wäschke: Die Zerbster Hofkapelle unter F. (Zerbster Jb. 1906).
Lexika von Aber, Abert, Eitner, Riemann, Schilling, Sachs.

Inhalt

Seite

Literatur-Verzeichnis 5

Einleitung 9

a) Biographische Notizen 9

b) Quellen 10

c) Echtheit 10

Sonaten 12

Staatsbibliothek Dresden 2425 Q 1—15 12

Nagels Musikarchiv Nr. 56 . . . . . } 30

Bibliothek des Leokonvikts in Paderborn . . . . . }

Bibliothek des Joachimtalschen Gymnasiums Templin, Abt. Thulemaier. M. Th. 82 31

Landesbibliothek Darmstadt 4025 I - IX 32

Landesbibliothek Darmstadt 3867 / 1—5 44

Thematik 47

instrumental bedingt 47

historisch und soziologisch gebunden 49

kontrapunktische Themen 49

Fugenthemen 51

homophone Themen 51

Gestaltungsweise 54

affektgebunden 54

formal 56

Bedeutung des Faschschen Sonatenschaffens 61

Faschs Verhältnis zum zeitgenössischen Sonatenschaffen 62

Corelli 62

Telemann 65

Nachtrag Fürstenbergiana 68

Abkürzungen

St. Dr.	=	Staatsbibliothek Dresden.
L. D.	=	Landesbibliothek Darmstadt.
Pb.	=	Bibliothek des Leokonvikts Paderborn.
Coll. mus.	=	„Collegium musicum“.
M. Th.	=	Bibliothek des Joachimtal'schen Gymnasiums, Templin.
T	=	Takt.
T.	=	Tonika.
WD.	=	Wechseldominante.
M.	=	Mediante.
SD.	=	Subdominante.
D.	=	Dominante.
SpD.	=	Superdominante.
P.	=	Parallele.
ST	=	Subtonika.
V.	=	Violine.
Va.	=	Viola.
B.	=	Basso.
Ob.	=	Oboe.
Fag.	=	Fagott.
Cemb.	=	Cembalo.

Einleitung

Als bedeutender Zeitgenosse Bachs (1685—1750) und Händels (1685 bis 1759) wirkte im süddeutschen Raume Joh. Fr. Fasch (1688—1758), der deshalb, weil seine Werke nicht durch Druck Verbreitung fanden und nur z. T. in abgelegenen Bibliotheken erhalten blieben, in der Oeffentlichkeit nicht die gebührende Beachtung fand. Riemann und seiner Schule (Engelke, Mennicke) gebührt das Verdienst, auf Fasch aufmerksam gemacht zu haben. Sie erkannten Faschs Bedeutung für die Entwicklung des modernen Instrumentalstils und richteten die Aufmerksamkeit der musikhistorischen Forschung auf ihn.

Fasch wurde 1688 zu Buttelstädt bei Weimar geboren. Zwölfjährig begann er als Diskantist der Hofoper zu Weissenfels seine musikalische Praxis. 1701 war er der erste Schüler, den Kuhnau in die Thomasschule aufnahm. Er bezog 1707 die Universität Leipzig, wo er neben dem bereits bestehenden Telemannschen ein eigenes Collegium musicum gründete. Mit diesem Collegium versah er, zu Kuhnaus Verdruß, im Jahre 1710 die neueingerichtete Kirchenmusik an der akademischen Paulinerkirche. Der Streit mit Kuhnau fand ein Ende, als Fasch durch Vermittlung Heinichens berufen wurde, für Naumburg und Zeitz die Opern „Clomire" (1710) und „Lucius Verus" (1711) und für Hamburg „Dido" (1712) zu schreiben. Die Partituren dieser Opern sind verschollen. 1713 nahm Fasch dann Kompositionsunterricht bei Graupner und Grünewald in Darmstadt. Graupner war an der Thomasschule sein Präfekt. Von 1714—1719 lebte er am Hofe zu Gera als Sekretär und Kammerschreiber. 1721 folgte er einem Rufe nach Lukavec, wo er als Kapellmeister in den Dienst des Grafen Morzini [1]) trat, der nicht nur Musikliebhaber, sondern auch Kenner war. In dieser Stellung war es Haydn 1759 vorbehalten, seine erste Symphonie zu schreiben [2]). Zu dieser Zeit muß Fasch wohl weithin bekannt gewesen sein, denn 1722 nahm er nur ungern die dritte Berufung zum fürstlichen Hofkapellmeister in Zerbst an. Danach findet sich sein Name noch, gleichzeitig mit dem Bachs, unter den Bewerbern um das Thomaskantorat, das 1722, nach Kuhnaus Tode, neu zu besetzen war. In Zerbst blieb er bis zu seinem 1758 erfolgten Tode.

Faschs zahlreiche Kompositionen fanden, obgleich sie nicht gedruckt waren, weithin Verbreitung. Nach Eitners Quellenlexikon finden sich Werke von ihm in den Staatsbibliotheken Dresden und Berlin, im Archiv der Thomasschule und in der Stadtbibliothek Leipzig, in der Bibliothek Proske-Mettenleiter zu Regensburg, in der Bibliothek des Conservatoires Brüssel, in der Landesbibliothek Darmstadt, im Archiv der katholischen Kirche zu Dresden, in der Bibliothek des Joachimtalschen Gymnasiums zu Templin, in der (aufgelösten) Bibliothek Wagener Gießen, deren Bestände zum Teil nach Brüssel gekommen sind, in der Mecklenburgischen Landesbibliothek Schwerin, in der Bibliothek der Universität Rostock; nach Engelke (thematischer Katalog der Gesangswerke) außerdem im Privatbesitz des Musikdirektors Preitz in Zerbst, in der Berliner Singakademie, im Hof- und Staatsarchiv Zerbst, in der Dombibliothek Magdeburg, in der Universitätsbibliothek Edinburgh. Aus dem Archiv des Leo-Konviktes in Paderborn hat Schäffler eine Triosonate von Fasch veröffentlicht.

Die vorliegende Arbeit, die nur ein Teilgebiet des überaus fruchtbaren Schaffens von Johann Friedrich Fasch, die Sonaten, herausgreift, um Faschs Stellung in der Geschichte der Sonatenproduktion zu klären, und die die Bedeutung der Sonatenproduktion Faschs in der Entwicklungsgeschichte der Form aufzudecken sucht, ging ursprünglich von weite-

[1]) Das Repertoire des Zerbster Schlosses von 1743 erwähnt unter Oboenkonzert Nr. 17–19 drei Konzerte di Morzini.
[2]) vgl. Kretzschmar: Die Jugendsinfonien Haydns in „Gesammelte Aufsätze".

rer Zielsetzung aus. Zwei Umstände waren die Veranlassung, das anfängliche Vorhaben, die gesamte Instrumentalmusik von Johann Friedrich und Karl Fr. Christ. Fasch stilkritisch zu vergleichen, um auf diesem Wege zu einer sicheren Agnostizierung der nur mit Fasch (ohne Vornamen) bezeichneten Werke zu gelangen, aufzugeben und die umfassend angelegten Vorarbeiten auf ein Teilgebiet zu beschränken. Einmal war es die Notwendigkeit, einer Idealkonkurrenz mit einer Leipziger Dissertation, die sich gleichfalls mit Faschs Instrumentalwerken auseinandersetzt, aus dem Wege zu gehen; zum anderen die bei der Bearbeitung der Materie wachsende Erkenntnis, daß gerade die Sonatenelemente in der Instrumentalmusik Faschs den breitesten Raum einnehmen und das fortschrittlichste Moment in der Entwicklung der von ihm gehandhabten Formen darstellen.

Trotz des Strebens nach größtmöglichster Vollständigkeit des Materials war eine absolute Lückenlosigkeit nicht zu erzielen. Es war zum Beispiel nicht möglich festzustellen, welcher Quelle das Zitat einer Sonate (in g) in Riemanns Großer Kompositionslehre II. S. 111 entstammt, und die an gleicher Stelle S. 112 zitierte D-Sonate, deren Vorlage gleichfalls nicht angegeben ist, ist mir nur in einer autographen Fassung in E-Dur [3]) bekannt. (L. D. 4023 VII.) Wer will überhaupt dafür bürgen, daß nicht infolge des Interesses der auf Riemanns Initiative erwachten Fasch-Forschung die eine oder andere Sonate aus Privatsammlungen der Oeffentlichkeit übergeben oder zugänglich gemacht wird? Jedoch würde dadurch an den durch statistischen Vergleich festgestellten Ergebnissen der Arbeit kaum etwas geändert.

Als Vorlagen dienten dieser Arbeit die folgenden Handschriften:
Staatsbibliothek Dresden Mus. Ms. 2423/Q 1—13.
Bibliothek des Joachimthalschen Gymnasiums, Templin, Abt. v. Thulemaier M. Th. 82.
Landesbibliothek Darmstadt Ms. 4023 I—IX, Ms. 3867/—6.

An Drucken, Neuausgaben bezw. Bearbeitungen Faschscher Sonaten mußten herangezogen werden:
Nagels Musik-Archiv No. 56.
Riemanns „Collegium musicum" No. 11, erster Satz und No. 10.

Für die Geschichte der Form der Sonaten wurde als Vergleichsmaterial aus der ausländischen Sonatenproduktion hinzugezogen:
Staatsbibliothek Dresden Mus. Ms. 2392, 39 Trii von Telemann, nach Eitner IX. 375 Mss. Cx. 935—972, sowie die in den Jahren 1683—94 in Rom erschienenen 48 Triosonaten Corellis (Op. I—IV).

Eitner schreibt im III. Bande seines Quellenlexikons S. 395, nachdem er die Kompositionen der beiden Fasch, sowohl des Zerbster Johann Friedrich wie auch dessen Sohnes Karl Fr. Christ. geordnet hat: „Die beiden Verzeichnisse bedürfen noch genauer Prüfung." Schon auf S. 394 hatte er unter Johann Friedrich eine Reihe von Werken aufgezählt, die nur mit Fasch (ohne Vornamen) bezeichnet sind und deshalb nur mutmaßlich ihm zugeschrieben werden können. Bei genauer Prüfung ergibt sich aber, daß die wirkliche Zahl der nur mit Fasch bezeichneten Werke viel größer ist, als die Kataloge, die Eitner zur Verfügung standen, angaben. Selbst Instrumentalwerke, die unter Karl Fr. Christ. bei Eitner aufgezählt sind, erweisen sich zweifellos als Kompositionen von Johann Friedrich Fasch. (Schwerin No. 1794, 1795, 1797, Rostock Mus. saec. XVIII. 14/2 und 3.) Man kann annehmen, daß Fasch erst seit der Zeit, wo sein heranwachsender Sohn auch Kompositionen veröffentlichte, begann, regelmäßig mit Vornamen zu signieren.

Damit ist die Frage der Echtheit der Werke Faschs angeschnitten. Die rein historisch aufgebaute Forschung vermag nicht den schlüssigen Beweis zu erbringen, daß selbst, wenn ein Autogramm vorliegt, wir es mit einer Originalkomposition zu tun haben. Ein Autogramm von J. S. Bach z. B. kann ebensogut eine Abschrift darstellen, wie das in einer Reihe von Fällen bereits belegt ist [4]). Spitta, der in seiner Bachbiographie den Handschriftenvergleich, der Methode, an Wasserzeichen

[3]) Zahlreiche seiner Konzerte sind in zwei verschiedenen Fassungen vorhanden.
[4]) vgl. Riemann Lexikon Art. Hebenstreit.

und ähnlichen Merkmalen die Echtheit eines Manuskripts nachzuweisen sehr breiten Raum gönnt, hat in der Frage der Markuspassion einen treffenden Beweis für die Zweifelhaftigkeit dieser Methode in ungewollter Weise geliefert. Das haben nach ihm Erich Prieger [6]) und später Max Schneider [8]) überzeugend dargetan. Selbst die Buchstaben J. J. (Jesu Juva) und S. D. Gl. (Soli Deo Gloria) können nicht mehr als Echtheitskriterien Bachscher Werke angesehen werden [7]). Eine Zusammenstellung der bis 1862 bekanntgewordenen Abschriften, die Bach von Werken fremder Autoren anfertigte, hat Rust in der 1. Lieferung des 11. Jahrganges der Bachausgabe besorgt.

Der Umstand, daß Johann Sebastian Bach sogar Orchesterkompositionen von J. Fr. Fasch eigenhändig kopierte [8]),ferner daß sich in der Landesbibliothek Darmstadt Faschsche Werke in der Handschrift Graupners, seines Darmstädter Lehrers, vorfinden, scheint geeignet, die ganze Frage der Handschriftenforschung für die Echtheit als ein Entscheidungskriterium zweiter Instanz erscheinen zu lassen. Die Ergebnisse einer stilkritischen Untersuchung sind bei der Feststellung unbekannter Musikwerke höher als die auf historischem Wege erzielten Resultate zu werten [9]). In diesem Zusammenhang verdient auch der Hinweis Beachtung, den Fasch in seiner Autobiographie [10]) gibt, nämlich, daß er dem Leipziger Studenten-Collegium musicum sein erstes Werk, eine Ouvertürensuite, unter Telemanns klangvollem Namen vorlegte. Im 18. Jahrhundert ließen häufig Komponisten, um ihren Werken bessere Aufnahme zu sichern, diese unter dem Namen eines bedeutenden Zeitgenossen aufführen.

Die sächsische Staatsbibliothek Dresden gibt die Sonate St. Dr. 2423 Q 9 als Autogramm aus. Aus äußeren und inneren Gründen muß die Echtheit dieser Sonate angezweifelt werden. Daß es sich nicht um eine Handschrift Faschs handelt, zeigt schon der Vergleich mit den übrigen Autogrammen Faschs. Die Schlüsselformen der genannten Partitur weichen erheblich von denen Faschscher Autogramme ab. Die Abkürzung trommelnder Achtelfiguren des Manuskriptes Q 9 findet sich in keiner Faschschen Handschrift wieder. Ebenso sind die Phrasierung der Bässe im 1. Satz T. 1 f (s. them. Verz. St. Dr. 2423 Q 9 A) und die Bezeichnung „Paschel" für Bratsche neu für Fasch. Gezeichnet ist die Partitur nur mit „Fasch" (ohne Vorname). Diese Signatur „Fasch" weist zwar eine auffällige Aehnlichkeit mit J. Fr. Faschs echten Signaturen auf, aber die gleiche Aehnlichkeit besteht auch mit der Signatur des einzigen Autogramms, das von Karl Fr. Christian Fasch erhalten ist [11]).

Schon diese äußeren Tatsachen sprechen dagegen, daß J. Fr. Fasch der Schreiber dieser Partitur ist. Die Wahrscheinlichkeit, daß er auch nicht der Komponist ist, geht aus stilistischen Momenten hervor. Diese Sonate wäre die einzige zweisätzige unter Faschs Sonaten. In einer Streichersonate, wie der vorliegenden, kommt eine Baßführung bis zum C bei Fasch nicht vor, weil nicht mit der Verstärkung des Generalbaßinstrumentes durch ein Fagott gerechnet werden kann. Die durchgängig arpeggienhafte Baßführung im 2. Satz ist klaviermäßig und für ein Streichinstrument vollkommen ungewöhnlich. Sie findet sich in keinem anderen Werke Faschs. Die Phrasierung der Bässe im 1. Satz (s. them. Verz.) deutet auf die Urheberschaft des violintechnisch ausgebildeten Karl Fr. Christian. Im gesamten Sonatenschaffen Faschs ist nur einmal eine strenge Fuge belegt, und diese ist ohne Generalbaßinstrument. (L. D. 4023, IV.) Daß die Sonate doch im folgenden Kapitel mitbehandelt wurde, rechtfertigt sich durch die Tatsache, daß von Karl Fasch nur Klaviersonaten überliefert sind, und diese Sonate nun einmal nach Eitners Vorgang als Faschsche Komposition angesehen wird.

[6]) In seiner Broschüre: Echt oder Unecht, Berlin 1889.
[8]) Im Bach-Jahrbuch.
[7]) Prieger a. a. O. S. 24.
[8]) Mennicke a. a. O. S. 95.
[9]) vgl. zu dieser Frage: Tuttenberg a. a. O. S. 519.
[10]) Marpurg: Hist.-krit. Beytr. III, sowie J. Ad. Hillers: Lebensbeschreibungen ... 1784.
[11]) B. B. Baldamus: „Wer bin ich?"

Die Sonaten

Das Manuskript St. Dr. 2423/Q 1—13 enthält 12 Sonaten in verschiedener Besetzung. Die Handschrift St. Dr. 2423/ Q 13 erweist sich als Partitur-Abschrift der beiden letzten Sätze von St. Dr. 2423/ Q 2. Daß es sich um eine Abschrift handelt, geht aus den Korrekturen der Baß-Stimme [12]) hervor. St. Dr. 2423/Q 13 ist Autogramm. Die Angabe der Bibliothek, daß die Partitur Q 9, gleichfalls nur zwei Sätze, autograph sei, wird bei genauerem Vergleich der Schriften und vor allem der Schlüssel unhaltbar. Die Art der Pausenzählung, die Bezeichnung „Paschel" für Bratsche, wie auch die Abkürzung der Trommelbässe in Bratsche und Baß sind sonst bei Fasch nie anzutreffen. In Partitur liegen Q 1, 7, 9 und 13 vor, die übrigen Sonaten in Stimmen. Beziffert sind die Cembalostimmen von Q 1, 2 und 7

Die erste Sonate der Sammlung St. Dr. 2423/Q 1, ein Trio für V., Va. und Cemb. in D-Dur, ist von Riemann in seiner Reihe „Collegium musicum" als No. 9 gedruckt worden [13]). Die Sonate unterscheidet sich von den übrigen Faschschen Sonaten mit zwei Ausnahmen [14]) in allen Punkten wesentlich dadurch, daß sie streng als zweistimmiger Generalbaßkanon komponiert ist. Die äußere Anordnung der Sätze Andante, Allegro, Allegro ist die der Kirchensonate, deren langsamer Mittelsatz ausgefallen ist. Kirchlichen Zwecken mag sie auch gedient haben, da alle Anklänge an weltliche Kunst, wie Reprisen des Tanzes, Gruppenwiederholungen und Sequenzen hier gemieden sind. Das Manuskript weist außer der Tempobezeichnung keine Vortragszeichen auf, und die kontrapunktischen Künste waren in der Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts sehr geschätzt.

Im Verlauf der einzelnen Sätze, die alle in D-Dur stehen, werden die Anfangsthemen nicht wieder aufgenommen, klingen auch nicht wieder an, mit einer einzigen Ausnahme, der Reprise des zweiten Satzes. Es liegt also ein beständiges kontrapunktisches Weiterspinnen der melodischen Fäden bis zum äußeren Umfang des Sonatensatzes vor (Andante = 34 Allegro ≔ 139, Allegro = 113T.). Bestimmend für die Gestaltung ist der Modulationsablauf.

Andante C. Das Thema der zweistimmigen Generalbaßkanons braucht nicht die Fülle und Spannung aufzuweisen, die von einem Fugenthema, das im Verlauf des Satzes öfters wiederholt wird, verlangt wird. Es genügt, wenn es bei seiner Quintbeantwortung einen melodisch brauchbaren Kontrapunkt verträgt, der in demselben Sinne weiter zeugt, so daß also, wenn auch abgelöst von latenter Harmonik und Rhythmik, eine ganz freie Variationsform vorliegt. Und es gewinnt auch beim Betrachten der zweistimmigen Partitur (V. und Cemb., für die Va. ist nur der Einsatz markiert mit dem Vermerk: „Die Viola ist einen Ton höher zu stimmen und nach den Violinzeichen zu spielen.") den Anschein, als sei Fasch so vorgegangen, daß er dem zweitaktigen Thema (s. them. Verz. A), das zur D. A führt, in den Takten 3 und 4 einen Kontrapunkt, der in diesem Falle mit fast unverändertem, transponiertem Baß erscheint, schrieb und so fort. Die Quintbeantwortung des Themas führt demgemäß in Takt 5 zur WD, in Takt 7 zur T zurück, in T 9 zur D. Einen weiteren Gliederungsfaktor besitzt der Satz in den Pausen. Durch Pausen in den Stimmen erscheint der Satz dreiteilig. Der erste dieser Teile, T. 1—13, bewegt sich harmonisch in der Sphäre oberhalb der T bis zur Dominante der WD (H), in der die Abschnitt kadenziert. Die Unterdominantregion wird nicht berührt. Der mittlere Abschnitt T. 15—23, beginnt und schließt in H, und der letzte Teil leitet zurück zum D-Orgelpunkt, T. 30—31. Eine kurze Koda kadenziert in die D, in der der Satz endigt.

Allegro 2/4. Der 2. Satz dieser Kanonsonate nähert sich insofern dem Sonatensatz, als er das erste Thema am Schlusse, T. 103, in einer Quasi-Reprise wieder aufnimmt und dadurch eine logische Abrundung der Form erreicht. Das erste Motiv hat wiederum dominantische Tendenz

[12]) Taktverschiebung: letzter Satz T 50 ff.

[13]) Br. u. H. Leipzig 1817/18 s. a. Riemann Besprechung der beiden Fachschen Kanonsonaten in „Große Kompositionslehre" I S. 389.

[14]) M. Th. 82 in der Satzfolge Andante, Allegro, Largo, Allegro und Fürstenbergiana No. 23 (s. u. S. 55 f) L. S. L. S., in der der 2. und 4. Satz stark kanonisch gearbeitet sind.

(s. them. Verz. B), und wiederum gliedert sich der Satz durch Pausen in einzelne Teile, deren erster in T. 35 in der WD, zweiter in T. 55 in der SpD (H) (in T. 59 gar in der Mediante) schließt; der mittlere Abschnitt führt in den T. 60—102 durch Orgelpunkte gesammelt die Harmonie zur D zurück. Die anschließende Reprise übernimmt in den T. 103 bis 119 die Anfangstakte 1—17 wörtlich, in den letzten 4 Takten lediglich den Kontrapunkt der V. bei gleichbleibendem harmonischen Fundament diastematisch ändernd. Die geänderte Fortspinnung führt in T. 133 in die Tonika. Die kurze Koda, T. 134—139, gibt die kanonische Führung der beiden Stimmen auf. [16]). Harmonieverlauf: T — WD — SpD — D — T.

Allegro 3/8. Der Schlußsatz der Sonate, der auf die Reprise verzichtet, läßt durch häufigeres Pausieren der Violinstimme die kanonische Führung der Va. deutlicher hervortreten und erzielt dadurch auch eine klarere harmonische Gestaltung.

Kadenzfolge:	**T**	**— WD**	**— D**	**— WD**	**— M**	**— D**	**— WD**	**— D**	**— T**	**—**	**—**
Takt:		**15**	**21**	**31**	**48**	**57**	**67**	**89**	**97**	**105**	**113**

In der Faktur stimmen die Sätze sämtlich überein. Den Kanon in der Oberquinte erzielt Fasch, indem er die antwortende Va. „einen Ton höher stimmen und nach den Violinzeichen" spielen läßt. Durch diese kühne Synthese von strenger kanonischer Stimmführung und Sonatenform hat Fasch wohl eine gehaltliche Angleichung der Kirchensonate an die sie umrahmende Vokalmusik erstrebt. Er hat also bereits empfunden, daß die Form der Kirchensonate, so wie sie sich in Italien entwickelt hatte, um in Deutschland im Gottesdienst lebensfähig zu bleiben, einer gehaltlichen Umbildung dringend bedurfte. Leider haben diese Versuche Fasch's keine Nachfolge gefunden.

Von dem üblichen Sonatenschaffen der Zeit unterscheiden sich diese Kanonsonaten wesentlich darin, daß sie jedem Kontrast in klanglich-dynamischer oder in rhythmischer Beziehung aus dem Wege gehen. Sie halten eine mittlere Grundstimmung fest, sind sonates d'une teneur. Es fehlen hier die steigernden Gruppenwiederholungen, Sequenzen, Ausnutzung der instrumentalen Reizwirkungen in Variationen und vor allen Dingen die bewußte Gegensätzlichkeit in der Polythematik, Kontrastwirkungen in Thematik und Phtongik. In den fugierten Einsätzen dieser Quintkanonsätze erscheint das Hauptthema gleich nacheinander in D-Dur und A-Dur, in zwei Tonarten, die die moderne Sonatenliteratur als sich entgegenstehende Klangkreise wertet. Naturgemäß bleibt damit auch die Durchführungstechnik als Synthese dieser polaren Kräfte und als Vertiefung des musikalischen und affektuosen Themengehaltes zu vermissen. An Stelle der Durchführung treffen wir nur eine erweiterte Fortspinnung, die harmonisch weiter ausgreift. Dem Zweck, der kirchlichen Feier, dem Ernste des Milieus, scheint die Strenge der gleichmäßig fließenden Bewegung angepaßt. Die leichte technische Ausführung — die Streichinstrumente überschreiten nicht die erste Lage — verrät die Rücksichtnahme auf den Liebhaber, der in der Kirchenmusikbesetzung Süddeutschlands und Italiens herangezogen wurde [17]).

St. Dr. 2423/Q 2. Die zweite Sonate der Dresdener Sammlung, ein dreisätziges Trio für zwei Geigen und bezifferten Baß, rechnet im Gegensatz zur vorherbesprochenen Sonate offenbar mit einer Interpretation durch Kenner, wie aus Technik und Umfang der 1. Violinstimme ersichtlich ist. Die solistische Aufführungspraxis dieser Sonate läßt sich daraus erschließen, daß im 2. und 3. Satz, in dem die Hauptthemen zuerst in der Grundtonart von der zweiten Geige vorgetragen werden, die Stimme der ersten Geige durch zwischen die Noten gesetzte kleine Pünktchen ohne rhythmische Werte die Diastematik der Kolorierung andeutet. Sein Zeitgenosse J. S. Bach schreibt bereits seine gesamte Ornamentik aus. Die weltliche Zweckbestimmung dieses Werkes geht u. a. aus der periodisierten Thematik, die in Satz 2 und 3 Sarabanden- und Menuett-Typen erkennen läßt, deutlich hervor. Der zweite Satz steht hier im Gegensatz zu obiger Kirchen-Kanon-Sonate in der Mollparallele.

[16]) Riemanns Veröffentlichung unterscheidet sich hierin vom Original.
[17]) vgl. Robert Haas: Aufführungspraxis 1931, S. 197 u. 207.

Dem ersten Satz fehlt in sämtlichen Stimmen die Tempobezeichnung. Aus stilistischen Gründen kann er nicht dem ersten langsamen Satz der Corelli'schen Sonatenform entsprechen. Das Tempo und damit der Affektgehalt des Satzes ist mit Allegro am besten bestimmt. Das Hauptthema (vgl. them. Verz. A) weist zweimal Gruppenwiederholung, wahrscheinlich mit Echoeffekten, auf. Es wird von der zweiten Geige in der Unterquarte imitiert. Der Kontrapunkt der V. I an dieser Stelle tritt beim Stimmtausch in der Reprise T. 40—43 sowie bei der Wiederaufnahme des Themas in der Dominante T. 21—27 in der zweiten Geige auf. Die harmonische Gestaltung des Satzes ist durchaus modern zu nennen. In T. 8 wird die Rückleitung zur T sofort durch Orgelpunkt und Echowiederholung betont. Die Takte 9—10 und 11—12 entsprechen sich harmonisch. In den Oberstimmen stellen sie eine Steigerung der Bewegung durch variierende Wiederholung dar, ebenso in den Bässen. T. 10 kadenziert, die Steigerung der harmonischen Wirkung wird bei der Wiederholung durch moderne „Vertretung" der IV. durch die II. Stufe bewerkstelligt, so daß die Kadenz in T. 12 lautet: I—II—V—1. Die kanonartige Gruppenwiederholung eines Fortspinnungsmotivs führt zwanglos zu einer stufenweise absteigenden Sequenz, die in T. 16 tonal kadenziert und wiederum von einer stufenweise zur D aufsteigenden Sequenz gefolgt wird. Die Sequenzen werden mit ständig neuem Motivmaterial bestritten. Auf dem Dominantabschluß T. 21 setzt das Hauptthema in der Oberquinte wieder ein, gefolgt von einer Imitation in der T im Baß (T. 25), der hier zur thematischen Arbeit mit herangezogen wird. Der Themenkomplex wird hier in seine Motive zerlegt, von denen der Baß nur die beiden ersten, die V. I die letzte Gruppenwiederholung bringt. Die V. II übernimmt die Durchführung dieses Motivs, indem sie es auf der VI. Stufe (e) wiederholt (T. 28—29). Eine anschließende fallende Quintschrittsequenz mit neuem thematischen Material und folgendem Orgelpunkt auf der VI. Stufe bringt in diesem dominantischen Mittelteile der Fuge den Höhepunkt der harmonischen Entwicklung. T. 40—43 nehmen den Anfang in der Grundtonart wieder auf, und die Kodatakte 44—47 entsprechen melodisch sowie in den Steigerungsformen der Bewegung den obenerwähnten T. 9—12. Fasch ist hier auf dem Wege zur Reprise, die zwei verschiedene Themen in der Grundtonart vereinigt, wie auch in T. 25 ff. die spätere Durchführungstechnik (motivische Arbeit) angedeutet war.

Largo 3/4. Das ausgewogene sechstaktige Thema des in der Mollparallele stehenden zweiten Satzes (s. them. Verz. B) kann seine Verwandtschaft mit der Suitenthematik und speziell mit der der Sarabende, nicht verleugnen. Nach seiner Wiederholung durch die V. I in der Durparallele tritt es im Verlauf des Satzes nicht wieder auf. Es diente nur als Anstoß der Bewegung. Der Rest des Satzes, T. 9—32, wird durch freie Fortspinnung gewonnen. Dynamische Zeichen und alle Kontraste fehlen. Der Continuo tritt nicht aus seiner Stützfunktion heraus. Der in die Dominant der Parallele (H) schließende Satz hält eine getragene Grundstimmung fest, dabei der Violine I Raum zur Entwicklung einer brillanten Ornamentierung lassend [18]). Der den dominantischen Schluß bedingende Ueberleitungscharakter des langsamen Satzes ist hier, da das folgende Allegro in G beginnt, bereits fallen gelassen worden, und der Satz wird dadurch zu einem selbständigen Stücke, was einer Emanzipierung von den Gepflogenheiten der Suite gleichkommt.

Allegro 3/4. Hier setzt gleichfalls das ausbalanzierte neuntaktige 1. Thema (Menuett-Typus s. them. Verz. C) in der V. II ein, um bei der Imitation, T. 9—16, von der V. I virtuos behandelt zu werden. Die Kolorierung ist ebenfalls nur angedeutet. Dieser Satz geht, ähnlich wie wir das beim ersten Satz dieser Sonate fanden, von der Fuge aus. Eine bedeutende Annäherung an die Sonatenform liegt in der Einführung eines dominantischen zweiten Themas (s. them. Verz. c) [19]), T. 20, dessen violintechnische Invention zwar zunächst, T. 23, in der T imitiert wird, in

[18]) In der autographen Partiturabschrift Q 13, die mit vorliegender Sonate identisch ist, fehlt die Andeutung der Ornamentik.

[19]) Die 2. Themen sind im thematischen Verzeichnis mit kleinen Buchstaben kenntlich gemacht.

der Fortspinnung aber homophon weitergeführt wird. Dieses Thema darf mit Recht als zweites Thema angesprochen werden, weil seine rhythmische Gestaltung im Verlauf des Satzes wiederholt aufgegriffen wird, T. 42, 75 und 80, und weil es sonst für die Satzstruktur Bedeutung gewinnt. Als Reste der Fugenform sind die Themeneinsätze auf der VI. Stufe, T. 33, und auf der T, T. 69, hier wie immer ohne Engführung, zu werten. Vom Standpunkte der Sonate aus gesehen, lassen sich die Takte 33 f mit dem Einsatz auf der Parallele, der Vereinigung der beiden Themen, ihrem harmonischen Kulminationspunkt (Orgelpunkt auf der Mediante T. 43 und 44), als rudimentäre Durchführung erkennen. Ferner entsprechen dann die Takte 69 ff. der Reprise mit der Vereinigung beider Themen in der Grundtonart. Allein in der Rückleitungssequenz zur Reprise, T. 61—68, tritt der Baß aus seiner lediglich in Viertelnoten schreitenden stützenden Reserve heraus und beteiligt sich an der Bewegung der Stimmen, so daß hier reale Dreistimmigkeit vorliegt. Der Satz liefert also ein Schulbeispiel für die allmähliche Auflockerung des strengen Stils, indem er Momente der homophonen Sonatenform mit wesentlichen Kriterien des strengen Stils vermischt und ist damit geeignet, von neuem das Streben Faschs bei dem Ringen um einen neuen Stil und um die Instrumentalformen ins rechte Licht zu rücken.

St. Dr. 2423/Q 3 ist ein viersätziges Trio in D-Dur für 2 Violinen und Baß. Der erste Satz entbehrt der Tempobezeichnung, der dritte ist Affettuoso überschrieben. Der Invention nach ist die Komposition eher der Kammer als der Kirche dienlich.

Das Thema des ersten Satzes (s. them. Verz. A), für den man Andante als Tempo- und Affektvorschrift annehmen darf, zerfällt wiederum in zwei Teile, deren erster in die T endigt und deren zweiter in die D leitet. Die erste Themenhälfte, T. 1—2, beruht auf einem Einfall ganz modernen harmonischen Gepräges. Kann man das erste Motiv mit seiner Verwendung der leeren Saiten noch als aus dem Instrument geboren bezeichnen, so ist jedoch das entspannende zweite Motiv mit seinen Vorhaltswirkungen von unten, seinen Quartintervallen und seinem harmonischenUmweg zur Tonika, als modernem Harmoniebewußtsein entsprungen anzusehen. Der 2. Teil des Themas setzt sich aus einer stufenweise aufwärtsführenden Sequenz und dominantischer Kadenz zusammen und kehrt bei der Imitation und bei der Wiederaufnahme des Themas (Reprise T. 22) nicht wieder. Das 3. Motiv, das Sequenzmotiv, spielt im 2. Thema (T. 9 s. them. Verz. a) dafür sowie in der Durchführung eine nicht unbeträchtliche Rolle. Fasch nähert sich, von der Fuge kommend, immer mehr dem Sonatentypus mit Zweithematigkeit, Durchführung und logischer Abrundung. Bei seinem Auftreten wird das 2. Thema zunächst in der WD mit Dominantabschluß gebraucht (s. them. Verz. a). Die Beantwortung in der Unterquinte läßt es erst dominantisch erscheinen. Sie kadenziert in die Tonika. Der Rest sind Sequenzen. Der Satz schließt mit 29 Takten in die Dominante.

Allegro C. Der zweite Satz dieser Sonate entspricht in seiner Struktur genau dem Schlußsatz der vorhergehenden Sonate 2423/Q 2, indem er die gleichen Fugenelemente mit Sonatenelementen verquickt. An die Technik des Fugenbaus gemahnt der Themeneinsatz auf der VI. Stufe (T. 22) bezw. deren Unterquint (T. 19) und in der Tonika (T. 41) bezw. deren Unterquint (T. 37), hier wieder ohne Engführung. Mit dem Gedanken der Engführung spielt Fasch einmal T. 19. Von der Sonatenform sind in dem Satz bereits vorgebildet die Zweithematigkeit und die Durchführung mit thematischem Material. Das Hauptthema des Satzes weist zweimal Gruppenwiederholung auf (s. them. Verz. B) und kann schon aus diesem Grunde nicht als eigentliches Fugenthema gelten. Die Thematik der Faschschen Sonatenfugen nimmt keine Rücksicht auf Engführungsmöglichkeiten, gewinnt dadurch aber bedeutend an Bewegungsfreiheit und Charakteristik. Das Thema mit seinen Skalenstücken und seiner geschickten Ausnutzung der leeren Saiten, die auch in der Quintbeantwortung erhalten bleibt, ist ganz aus dem Geist des Instrumentes konzipiert. Die Fortspinnung, bei der es nicht an Gruppenwiederholungen mangelt, kadenziert in die D, T. 13. Die D wurde bereits in T. 9 erreicht, doch weiß sich

Fasch hier noch nicht zu entschließen, ob er ein neues zweites Thema aufstellen soll. Er läßt zunächst Motiv c des Hauptthemas als 2. Thema folgen, kadenziert dann T. 13 nochmals in die D und stellt ein kontrastierendes, akkordisches 2. Thema auf (s. them. Verz. b), das solo einsetzt und in der T beantwortet wird, genau wie in Q 2/3. Wir sehen hierin einen weiteren Beweis für die zweithematige Bedeutung des mehrgliedrigen Fugenthemas sowie des mehrgliedrigen Sonatenthemas überhaupt. Man übersehe ferner nicht die große Bedeutung, die dem völlig unfugenmäßigen Moment der Gruppenwiederholung in beiden Themen zukommt. Schon das erste Motiv enthält eine solche. Das alles drückt das Bestreben aus, von der Fuge abzurücken.

Das 2. Thema, T. 13—15, wird in St. Dr. 2423/Q 2/3 in der T beantwortet und homophon weitergeführt, T. 17—18. Die Durchführung kadenziert auf der WD (E) und führt über SpD (H) nach einer Quintschrittsequenz mit thematischem Material zu einem Orgelpunkt auf der Mediante (Fis), dem harmonischen Höhepunkt. Die kurze Rückleitung: WD — D — T erfolgt in T. 30. In der Reprise T. 37 f, tritt das 2. Thema ebenso wie in der Durchführung nicht mehr auf. Ein angehängter Epilog, T. 44 f, läßt neben zahlreichen Gruppenwiederholungen das Hauptthema eng imitiert noch einmal erklingen, T. 51. Der Satz erhält eine besondere Note dadurch, daß er ohne Unterbrechung wie ein Perpetuum mobile in lauter Sechszehntelnoten dahineilt. Dynamik ist nicht angegeben, aber bei Gruppenwiederholungen selbstverständlich. Kontraste werden außerdem durch das Abwechseln der beiden Stimmen erzielt.

Affettuoso 3/4 h. Der langsame Mittelsatz dieser Sonate beginnt und schließt in der Parallele, hat also keine Vermittlungsfunktion mehr und ist hier, wie in der vorhergehenden Sonate, als selbständiges Musikstück zu verstehen. Im Gegensatz zu dieser stellen wir im vorliegenden Falle eine logische Abrundung durch Wiederaufnahme des Themas am Satzende fest. Ornamentik ist bis auf die regelmäßig eingeschriebene Ueberbrückung des Oktavensprunges im Hauptthema (s. them. Verz. C) nicht angegeben. Der Mittelteil des Satzes, T. 21—31, in dem das punktierte Schlußmotiv des Themas vorherrscht, steht in der Dominante.

Allegro 3/8. Das Finale kommt der Sonatenform noch näher durch die Einführung der Reprisen, der Wiederholungszeichen in der Mitte des Satzes, die Exposition sowohl als auch Durchführung und Reprise zweimal verlangen, wodurch eine 6teilige Form:

$$A \,\|\!:\, B\, C \;=\; A\, A\, B\, C\, B\, C$$

entsteht. Das 8taktige Thema (s. them. Verz. D) zerfällt in zwei Teile, deren zweiter die Bedeutung eines 2. Themas gewinnt. Der dominantische Einsatz der V. II führt in T. 17 zu einem Orgelpunkt auf der WD, von wo eine stufenweise fallende Sequenz in der D den ersten Teil beschließt. Die Durchführung wird mit einem aus dem 2. Thema gewonnenen Triolenmotiv in Gruppenwiederholung eröffnet. Der Baß übernimmt die Triolenthematik, T. 39—42, gibt sie wieder an die Oberstimmen ab, T. 43—44, und kadenziert in die VI. Stufe, h, in der das Hauptthema mit diastematisch geänderter Fortspinnung in der V. II wieder erscheint, von der V. I in der M, fis, beantwortet. Den harmonischen Gipfel der Durchführung bildet der Orgelpunkt auf der ST, Cis, T. 63—65. Die Rückleitung zur T erfolgt durch eine Quintschrittsequenz mit 4taktigem Motiv, T. 66—82. Ein aus dem zweiten Thema abgeleitetes Baßmotiv führt in stufenweiser Sequenz, T. 82—87, zur T, von wo aus ein ganz moderner, überraschender Instrumentaleffekt, eine Passage von 22 Sextakkorden von der VI. Stufe aus in melodischer Sequenz die D erreicht, T. 87—93. Die anschließende Reprise bringt das Hauptthema und eine Ableitung aus dem zweiten Thema in der Grundtonart vereinigt. Koda I und II entsprechen einander, T. 31—34 bezw. 105—108.

In diesem Satz ist die Sonatenform in allen Einzelheiten gefunden. Es bedarf nur noch der gegensätzlichen Gestaltung der beiden Grundthemen und der konträren Anordnung der Exposition. Der Faschsche Sonatensatz geht also aus der Verbindung von Suiten und Fugensatz hervor, indem er von der Fuge die Modulationsordnung und logische Abrundung ererbt und

von der Suite die Gliederung in Reprisen und die gelockerte instrumentale Thematik mitbringt.

Trotz der Satzfolge der sonata da chiesa ist das vorliegende Werk für kammermusikalische Zwecke mehr als für kirchenmusikalische geeignet.

St. Dr. 2423/Q 4. Im diesem viersätzigen Trio für Fl, V. und Baß in D-Dur wendet Fasch der Gestaltung der langsamen Sätze, die von jeher der Sonatenproduktion Schwierigkeiten machte, erhöhte Aufmerksamkeit zu. Das erste Affettuoso bringt es auf 73 Takte und das mittlere Largo erzielt bei 36 Takten Ausdehnung formale Abrundung. Außer dem langsamen Mittelsatz weisen alle Sätze fugierte Einsätze auf. Die mit Rücksicht auf die Fl. kantablere und durch Gruppenwiederholungen bezw. Sequenzen volkstümlichere Führung der Thematik macht die Sonate für Kirche und Kammer gleich verwendbar.

Affettuoso 3/8. Das Hauptthema tritt im Verlauf des Satzes viermal in der Grundtonart auf, T. 42 mit Oktavenbeantwortung, T. 56 in einer Ableitung mit Quintbeantwortung. und T. 67 wieder mit angedeuteter Engführung in der Oktave. Das 8taktige Thema (s. them. Verz. A) gliedert sich in drei Motive, deren drittes nur kadenzierende Bedeutung hat und im weiteren Verlauf des Satzes aufgegeben wird. Das 2. Motiv, das in Gruppenwiederholung erscheint, bleibt nur noch bei der Themenaufnahme, T. 42, erhalten. Bewegungsimpuls des ersten Satzes ist lediglich das erste Motiv, T. 1—3. Unmittelbar nach der Dominantbeantwortung des Hauptthemas in der aus klanglichen Gründen höher gelegten Fl. setzt T. 17—20 ein homophon in Terzen sich bewegendes neues thematisches Gebilde ein, das im Hinblick auf seine spätere gestaltende Funktion der Bedeutung eines zweiten Themas nahekommt. Es erscheint im Verlauf des Satzes noch zweimal, T. 28—31, und wenig abgeändert in der Pseudodurchführung, T. 52—55. Noch ein drittes Thema setzt dominantisch in Quintbeantwortung ein, T. 36—41, läßt es aber bei der Rückführung zur T bewenden und gewinnt keinerlei Bedeutung für die Satzgestaltung. Hier beginnt nun die Pseudodurchführung, T. 42, indem das Hauptthema in der Engführung in der Oktav beantwortet wird, wodurch eine gewisse Scheinpolyphonie entsteht, die bald in reinste Homophonie umschlägt und unmittelbar das homophone 2. Thema in einer Abwandlung folgen läßt. Die folgende Koda nimmt noch zweimal das Hauptmotiv mit Imitation auf und verleiht damit dem Satz eine klassische Geschlossenheit der Faktur.

In der Exposition dieses fugenartig angelegten homophonen Satzes liegt eine Komplikation von drei verschiedenen Themen vor, eine Polythematik, wie sie z. B. aus Haydns Jugendsinfonien bekannt ist, und das am stärksten kontrastierende 2. Thema (Dominanttonart, Homophonie in Terzenparallelen) gewinnt im weiteren Verlauf an Bedeutung. Das style d'une teneur ist grundsätzlich verlassen.

Allegro 2/4. Das 6taktige Anfangsthema, das wieder eine Vereinigung von erstem und zweitem Thema darstellt (s. them. Verz. B; das zweite Motiv erscheint sequenziert), tritt wie bei einer regelrechten Fuge unter Mitheranziehung des Basses, der beim Stimmtausch T. 7—11 in der Oberstimme erklingt, in doppelter Nachahmung auf, die in T. 20 zu einem D-Orgelpunkt mit dynamischer Kontrastierung führt. Das 2. Motiv, das bereits in einer Veränderung über dem Orgelpunkt dahineilte, leitet von hier aus die Bewegung mit mannigfachen Gruppenwiederholungen zum D-Schluß des ersten Teiles dieses durch Reprisen geteilten Satzes, nicht ohne sich vorher an geeigneter Stelle, T. 28, in ein richtiggehendes 2 Thema zu verwandeln (them. Verz. b), in welcher Gestalt wir es auch in der Reprise wiedertreffen werden.

Der zweite Teil dieser Sonatenfuge läßt das gesamte Hauptthema nacheinander in V. (T. 40 D), Fl. (47 T), Baß (55 D), Fl. (60 D), V. (67 T) auftreten. Eine kurze stufenweise Sequenz der Oberstimmen ohne Baß leitet zur Koda über, die eine notengetreue Transposition der Koda des ersten Teiles (T. 20—39 = 76—95) unter Vertauschung der Oberstimmen darstellt.

Wieder sehen wir in dieser Satzgestaltung eine seltsame Vermischung von Fugen- und Sonatenform vorliegen. Der vollendeten Fuge fehlt die zweite Durchführung in der VI. Stufe und die dritte Durchführung in der T

mit Engführung. Von der Sonate ist die Teilung des Satzes in zwei Reprisen und die homophone Arbeit mit dem 2. Motiv vorhanden. Der Satz zeigt wiederum, daß Fasch sich an keine Schablone gebunden fühlt, und, mit keiner Lösung restlos zufrieden, stets Umschau nach neuen Formungsmöglichkeiten hält.

Largo 3/4 h.. Das homophone Thema dieses nichtfugierten Satzes (s. them. Verz. C) kehrt T. 15 in der Durparallele in der Fl. wieder. Insofern zeigt sich die Struktur dieses Satzes von der Fugentechnik beeinflußt (Modulation, Imitation). Die stereotyp bis zum Schluß beibehaltene Rhythmik des Stützbasses dient der Festhaltung der Grundstimmung, über der sich die Oberstimmen in schönster Melodik ergehen. Eine verhältnismäßig lange Koda endet den in der Paralleltonart beginnenden Satz in der D der Grundtonart und verleiht dadurch dem Satz den überleitenden Charakter der langsamen Sätze der sonata da chiesa.

Allegro 3/8. Das Finale ist dem ersten schnellen Satze in der formalen Gestaltung angeglichen. In diesem Stück liegt indes ein ausgeprägtes zweites Thema vor, T. 24—27 (them. Verz. d), während im ersten Allegro das 2. Motiv des Hauptthemas diese Funktion ersetzen mußte. Auch im Hauptthema des vorliegenden Stückes finden wir das entsprechende sequenzierende zweite Motiv mit dominantischer Tendenz (them. Verz. D), das nun in der Fortspinnung T. 19—21 wiederbegegnet. Im Gegensatz zur vorhergehenden Fuge wird diesmal die Quintbeantwortung nicht kontrapunktiert, sondern homophon in Sextenparallelen begleitet. Der an der thematischen Arbeit unbeteiligte Baß wird unverändert transponiert. Bei der Beantwortung des 2. Themas bleibt die Geige auf der D liegen, die durch die angehängte kurze Koda bekräftigt wird. Den zweiten Teil eröffnet das Hauptthema in Terzen und Sexten auf der Dominante. Ein unmittelbar anschließender Themeneinsatz in der T, der kanonische oder Engführung vortäuscht, leitet zum zweiten Thema, das nun auch in der T erscheint und in der SD beantwortet wird. Wie im 2. Satz ist die Koda des ersten Teiles transponiert übernommen.

St. Dr. 2423/Q 5 ist den Stimmen nach ein Quadro für Rohrbläser (2 Oboen und Fagott) und Baß in F-Dur. Der Titelschreiber des Umschlagblattes schreibt: Sonata co VVi, Oboi, Viola e Basso 4 st. del Sigr Fasch. Der Titel gibt außerdem das Thema ungenau an. Tatsächlich enthält die Mappe je eine Stimme für 1. Ob., 2. Ob., Fag. und Cemb. Die Cembalostimme, die selbstverständlich auch für die Orgel gelten kann und deren erste 12 Takte von fremder Hand mit Bleistift beziffert sind, hat nur noch Generalbaßfunktion. Die thematische Arbeit des Basses besorgt das Fagott. Die beste Aufführungsmöglichkeit dieser Sonate ergibt die Besetzung mit 2 Ob., 2 Fag. und 1 Cemb., wobei das Fagott II und Cembalo die gleiche Stimme spielen.

Largo C. Der Einleitungssatz dieser Bläsersonate verzichtet vollständig auf jede Fugierung und vermeidet auch den fugierten Einsatz der Stimmen (them. Verz. A). An die Fugierungstechnik der üblichen Einleitungssätze erinnert lediglich die Repetition des Themas in der Oberquinte mit Vertauschung der 2. Oboe und des Fagott (T. 5—7). Das Thema selbst weist Gruppenwiederholung mit ausgeschriebenem Echoeffekt auf; gleichzeitig trägt es durch die Pausen der Baß-Stimme schon den Keim der Kontrastinstrumentation und Episodenbildung, die in der Sonate eine große Rolle spielen und auch in diesem Satz mit Glück Verwendung finden (T. 16 f.), in sich. Es kehrt zur Abrundung des Satzes in T. 20 in der Grundtonart wieder und beschließt den Satz in der Dominante. Der mit selbständigem motivischen Material arbeitende Mittelteil kadenziert einmal, T. 13, in die Durmediante und Takt 16 in die Dominante und ist reich an harmonischen Kühnheiten. Der harmonische Formverlauf ist folgender:

	T	—	D	—	P	—	M	—	D	—	T	—	D
Takt:	1		4		9		13		16		20		24

Allegro 2/4. Der zweite Satz hat von der Fuge nur noch die fugierten Einsätze zu Beginn des ersten und zweiten Teiles. In der Reprise verzichtet Fasch schon auf die Nachahmung. Die virtuose Be-

handlung der Bläserstimmen, gegensatzreiche Instrumentierung und eine Soloepisode der beiden Oboen in der Koda lassen den Einfluß des Konzertes spüren. Das Thema (them. Verz. B) bringt in dreimalig stufenweise aufsteigender Sequenz ein Motiv, die treibende Kraft des Satzes, dem mit dominantischer Tendenz und entspannend zugleich ein 2. Motiv folgt. Während die 2. Ob .in der Unterquarte das Motiv beantwortet, hält die erste Ob. die D fest, erst beim 2. Motiv in Terzen begleitend. Ein derartig stufenweise sequenzierendes Thema ist zur Fugierung wenig geeignet und die Wahl eines solchen Themas für den 2. Sonatensatz, der immer der Fuge eingeräumt war, zeigt deutlich Faschs Bestreben, von der Fuge zu anderen Gestaltungsmöglichkeiten abzurücken. Der Satz ist bereits vollkommen homophon gebaut. In T. 17 erreicht die Beantwortung die D, die durch das erste Motiv in den Terzen der beiden Oboen unterstrichen wird und anstatt des sonst an dieser Stelle gewohnten Orgelpunktes durch Gruppenwiederholung mit Echowirkung verstärkt wird. Es folgt eine kleine Sequenz mit dem ersten Motiv, die zu dem 2. Thema T. 25 (them. Verz. b) überleitet, das hier also bereits an der richtigen Stelle der Exposition plaziert ist. Allerdings gewinnt das 2. Thema in diesem Satze noch nicht die strukturelle Bedeutung, die ihm im klassischen Sonatensatze zukommt. Nur noch einmal, gegen Ende der Durchführung T. 76—79, in einer Oboenepisode besinnt sich Fasch darauf zurück, nachdem er lange Sequenzen mit freiem Motivmaterial bestritten hat; in der Reprise tritt es nicht auf. Das 2. Thema schließt in der D T. 32 und über einem Dominant-Orgelpunkt des Fag. spielen die Terzen des ersten Motives T. 33—36 bei pausierendem Baß als Trioepisode. Daß die Koda diesmal nicht mit den Schlußtakten des ersten Teils übereinstimmt, ist als Fortschritt zu betrachten[20]). Sie bringt vor der dominantischen Kadenz eine Echo-Gruppenwiederholung mit neuem Motiv.

Die Durchführung beginnt das Fagott mit dem Hauptthema in der D. gefolgt von der 2. Ob., die das Thema gleich in der M beantwortet. Sequenzen leiten von der P T. 58 über WD T. 64 zur D T. 72 zum Teil mit neuem Material. Das Motiv der 2. Oboe T. 65 f. ist aus dem 1. Motiv des Hauptthemas durch Umkehrung abgeleitet. Auf der D tritt T. 76 das 2. Thema wieder auf, und die folgende Ueberleitung zur Reprise T. 80—88 mit neuer Fortspinnung verläßt die Dominantregion nicht mehr. In der Reprise trägt die 1. Ob. das Hauptthema einmal vor, während die 2. Ob. bei dem Sequenzmotiv das Motivende jedesmal dazwischenwirft. (S. Beispiel 1.) Fasch gibt in dieser homophonen Anlehnung an die frühere Engführungs- und Kanontechnik gleichzeitig ein Beispiel für die moderne thematische Arbeit, indem er das Motiv zerbricht und nur ein Bruchstück desselben allein auftreten läßt. Die Technik der Motivzerlegung war schon im barocken Fortspinnungstyp bekannt und wurde in Suitensätzen zur Steigerung der Bewegung namentlich am Ende der Periode gern angewandt. Eine homophone Sequenz, bei der das Fag. sich in Akkordbrechungen gefällt, leitet zum T-Schluß T. 108 und eine Koda, bei der Echoeffekte und Gruppenwiederholungen eine Rolle spielen, beschließt den Satz, T. 109—120.

Largo 3/4. Der langsame Mittelsatz verzichtet diesmal auf eine komplexe Thematik im Sinne Riemanns[21]). Er ist im freien stylo phantastico gebaut. Er beginnt und endet in der P. Obwohl die harmonische Führung des Stückes, die der Baß übernimmt, verhältnismäßig einfache Bahnen einschlägt:

	T	–	P (SD = WD der P, ST = D der P, P)	–	D	–	T
Takt:	1		12 15 18		19	26	35—41

im Grunde T — P — D — T, ist er doch in Einzelheiten reich an harmonischen Kühnheiten, die in nuce schon in der Chromatik der Fagotteinleitung erkennbar sind (vgl. them. Verz. C). Dieser Fagotteinfall birgt

[20]) Riemann (Präludien und Studien III „Die Triosonaten der Generalbaßepoche" S. 160) betrachtet die Korrespondenz der Schlußtakte der beiden Teile des Sonatensatzes als Keim der kontrastierenden Zweithematigkeit. Wir halten an dem Begriff der Koda fest, weil wir bei Fasch Fälle finden, in denen sowohl bei gleichen wie auch bei differierenden Endungen der Satzteile ein abweichendes, kontrastierendes, dominantisches zweites Thema ausgebildet ist. (z. B. Q 7/5 bezw. Q 6/4.)

[21]) Große Kompositionslehre „Der moderne Themabegriff".

bereits die latente Harmoniefolge T — D — P — SD — D. Das Beispiel deutet ferner durch die unrhythmisch aufgezeichnete Ueberbrückung des Quintsprunges in T. 2 den italienischen Geschmack der Verzierungskunst an, wozu ein Kenner der Harmonie erforderlich ist[22]). Daß Fasch sich mit dieser einzigen Andeutung des italienischen Vortrags begnügt, läßt den Schluß zu, daß er das Werk für die Hände von Berufsmusikern, etwa für Tafelmusikzwecke oder sonstige Aufwartungen, geschrieben hat. Die punktierte Rhythmik des ersten Einfalles geht gleichmäßig durch den ganzen Satz und wird nur an den drei Kadenzstellen durch punktierte Viertelnoten unterbrochen. Dadurch wird der Satz in vier tonartlich verschiedene Abschnitte geteilt, deren zweiter sich in der Durparallele bewegt, T. 12—25. Die kontrapunktische Gestaltung nähert sich durch vorwiegende Terzen- und Sextenparallelen sehr der Homophonie, und die Instrumentierung läßt keine Konstrastierungsmöglichkeit ungenutzt (Solo, Episoden, Orgelpunkte, liegende Stimmen).

Allegro 3/4. In dem Finalsatz dieser Sonate versucht Fasch eine neue Lösung des Problems der Sonatengestaltung. Er schreibt eine Rondo-Fuge, d. h. in dem durchkomponierten, reprisenlosen Satz wird die homophone Fuge zum Rondo dadurch, daß alle drei Themeneinsätze in der T beginnen. Der 3. Themeneinsatz, T. 72, deutet die Engführung der Fuge noch an. Das Thema selbst setzt sich wieder aus zwei verschiedenen Motiven zusammen, deren zweites sequenzierend die Dominante erreicht, aber in der Durchführung und Reprise fallen gelassen und durch ein neues Motiv ersetzt wird. Nach dem üblichen D-Orgelpunkt und der Sequenz, beide mit neuer Motivik, setzt T. 23 ein dominantisches 2. Thema mit Gruppenwiederholung und Echowirkung ein, um ebenfalls nicht wieder aufzutauchen. Eine kurze Ueberleitung im bisherigen Stil führt zur 1. Fugendurchführung (oder zum 2. Couplet des Rondos) in der Grundtonart. Das zweite Motiv des Themas wird verändert und zur SD abgebogen, in der nun die Beantwortung, diesmal mit dem originalen 2. Motiv erfolgt. Durch Gruppenwiederholung und Sequenz wird die SD-Wirkung verstärkt, T. 50—53—60. In T. 61—63 führt eine kontrapunktische Episode zwischen 2. Ob. und Fag. zum D-Orgelpunkt, T. 64—70, vor der 2. Fugendurchführung (3. Rondo-Couplet). Hier wird wieder die Fortspinnung des Hauptthemas, das 2. Motiv, geändert, und die Sequenz führt diesmal zur P, T. 81, jedoch ist bereits in T. 83 die T. wieder erreicht, und die anschließende Koda bringt in harmonischer Beziehung keine Besonderheiten mehr. Diese Rondo-Fuge, die für das formschöpferische Talent Faschs zeugt, kann natürlich ihre Provenienz aus dem italienischen Konzert mit seinen Ritornellen nicht verleugnen. Im Sonatenschaffen Faschs stoßen wir wiederholt auf derartige Bildungen[23]).

St. Dr. 2423/Q 6 fällt zunächst durch ihre sonderbare Besetzung auf. Während auf dem Umschlag steht: Trio co VVni, Corni, Oboe d'amoure e Basso 5 St. del Sigr Fasch, enthält die Kapsel je eine Stimme für Violine, Oboe, Hautbois d'Amour (die lediglich eine Transposition der Oboenstimme nach G-Dur darstellt), Cornu du Chashe und Cembalo. Der Part der Oboe d'Amour ist also für eine B-Oboe geschrieben. Da ein solches Instrument von Sachs[24]) nicht nachgewiesen wird, ist es möglich, an die gelegentliche Anwendung einer Klarinette zu denken, die Faschs Lehrer Graupner in Darmstadt bereits im Orchester verwandte.

Die Sonate setzt sich aus vier Sätzen von bei Fasch ungewohnt knappem Ausmaß zusammen (Andante 11, Allegro 78, Andante 32, Allegro 81 T.), ist aber zweifellos für die Kammer bestimmt. Bis auf den letzten beginnen die einzelnen Sätze in allen Stimmen gleichzeitig. Auch der letzte Satz beginnt nicht mit fugiertem Einsatz. Von der Fuge sind nur noch kümmerliche Reste erhalten. Im Gegenteil, eine gewisse Verwandtschaft der Hauptthemen des 1. bis 3. Satzes (vergl. them. Verz.) deutet auf eine Wiederaufnahme der Technik der alten Variationen — Suite.

[22]) vgl. Quantz-Schering a. a. O. S. 60 f. Ueber die Rhythmisierung der Ornamentik s. Tabelle IX des genannten Werkes S. 63 ff.

[23]) Withold Chrzanowski: Das instrumentale Rondeau und die Rondoformen im 18. Jahrhundert, Diss. Lpz. 1911, erwähnt diese Bildungen nicht.

[24]) Reallexikon der Musikinstrumente.

Zumindest mag Fasch hier ein solches Verfahren zur Abrundung der zyklischen Form vorgeschwebt haben.

Andante C. Das homophone Thema des ersten Satzes kehrt als Sequenz im Akkord im nächsten Takte wieder. Es ist als komplexives Thema anzusehen, indem es die wesentlichen Momente des Satzbaues in sich begreift, springende, rein harmonische Baßführung, parallel geführte Oberstimmen, Fanfarenmotivik des Horns und episodenbildende Pausen. Die Fortspinnung bewegt sich vorwiegend in Terzen-, Sexten- und Duodezimenparallelen, wendet sich T. 5—8 zur D, berührt T. 9 die SD und kadenziert nach kurzer Sequenz über WD in die Dominante. Nur einzelne Stückchen des Themas treten im Verlauf des Satzes auf. Es liegt also in diesem außerordentlich knappen Satze eine Vorbildung der Technik der thematischen Arbeit vor. Die Fortspinnung des Hauptthemas weist auch Gruppenwiederholung auf (T. 4). In seiner mangelnden formalen Abrundung, seiner dominantischen Endung und seiner geringen Ausdehnung (11 Takte) macht der Satz eher den Eindruck eines Vorspiels zum eigentlichen Sonatensatze, wie wir es bei Haydn und Beethoven später wiederfinden. Besonders fällt in diesem Einleitungssatze noch die vituose Führung des Horns bis zum C''' auf. Harmonisch noch sich der Satz folgendermaßen:

	T	—	P	—	D	—	T	—	D
Takt:	1		3		5		8		11

Allegro 2/4. Sahen wir im Einleitungssatz eine Reminiszenz an die Imitationstechnik der Fuge darin, daß die Oberstimmen des Themas als Sequenz im Akkord wiederkehrten, so haben wir im 2. Satz eine Entsprechung vor uns. Die 2. Oboenstimme des diesmal tonal endenden homophonen Themas, dessen motivische Verwandtschaft mit dem Einleitungsthema der Sonate in die Augen fällt, wird T. 7 von dem Horn in der T, allerdings mit wenig verändertem Baß beantwortet. Diese Beantwortung führt die harmonische Entwicklung erst zur D T. 12, wo eine Gruppenwiederholung des ersten Motivs und eine Terzenpassage zum dominantischen 2. Thema überleitet. Die bewußte Kontrastierung der beiden Hauptthemen tritt in diesem Beispiel noch besonders dadurch hervor, daß zu der tonartlichen und rhythmischen Gegensätzlichkeit noch ein wesentlicher, diastematischer Unterschied hinzutritt (them. Verz. b). War das erste Thema rein diatonisch gebaut, so liegt hier eine Akkordbrechungsthematik vor. An sich homophon, wird es jedoch — und das ist wiederum eine Fugenreminiszenz — in der T wiederholt und dann in diatonisch laufenden Sechzehntelsexten und -terzen zum dominantischen Abschluß des ersten Teils der Sonate fortgesponnen. In der Durchführung klingt merkwürdigerweise das zweite Thema nicht an, sondern Fasch begnügt sich damit, erst in der Reprise T. 64—67 das Kontrastthema wieder eintreten zu lassen. Von Durchführungsarbeit ist überhaupt wenig zu merken in diesem Satz; geblieben ist nur noch äußerlich der harmonische Höhepunkt, der Orgelpunkt auf der M, mit Kadenz in der VI. Stufe, P. Das Hauptthema tritt nur einmal in der D auf, gefolgt von einer Hornepisode und unvermittelt setzt der M-Orgelpunkt ein, über dem die Oberstimmen in stufenweiser Sequenz, Gruppenwiederholungen mit Kadenz in die P geführt werden. Hier tritt ein neues, drittes Thema nacheinander in Ob., V. und Horn ein, das trotz seiner polyphonen Anlage in der Fugierung von jeder Stimme solo vorgetragen wird. Die ornamentalen Veränderungen sind hier ausgeschrieben. Das letzte Motiv des Themas (s. 2. Beispiel) kann seine Verwandtschaft mit dem Hauptthema der Sonate nicht leugnen, und das ist auch der Grund, weshalb es gerade hier, in der Durchführung des Sonatensatzes seinen Platz findet an Stelle des kontrastierenden 2. Themas. Die verwandtschaftliche Beziehung wird in T. 51 und 52 durch Gruppenwiederholung unterstrichen, und eine Solopassage des Horns leitet zur Reprise über, die T. 1—9 mit der Hornimitation notengetreu übernimmt. Unter Vertauschung der Stimmen schließt das 2. Thema unmittelbar an, und eine kurze Koda II beschließt den Satz. Thematische Arbeit liegt vor in T. 13, 25, 36, 46 f., 50 und 51. Die Koda, T. 74—78, ist die genaue Transposition der Koda des ersten Teiles, T. 27—31. Der Horntriller auf fis T. 30, der durch

Oeffnen des gestopften Hornes dort möglich war, ist an der entsprechenden Stelle T. 77, weil auf dem Naturhorn die Töne d" und e" beide offen geblasen werden, nur sehr langsam möglich und deshalb weggeblieben.

Andante 3/4. Das Thema des langsamen Mittelsatzes, der in der Mollparallele beginnt und in ihrer D endigt, ist wieder aus dem Einleitungsthema gezeugt (s. them. Verz. C). Durch ein zweites Thema, T. 10, in der SpD VI und die Wiederkehr des Hauptthemas in der Durparallele wird der Satz in drei Teile geteilt. (T — SpD — P — D.)

Allegro 3/4. Das Finale ist der einzige Satz dieser Sonate, in dem das Thema in einer Stimme allein beginnt und nach Kanonart T. 3 von der 2 Stimme nachgeahmt wird, und der somit noch die engsten Beziehungen zur hohen Schreibart zu haben scheint. In Wirklichkeit liegt jedoch nur eine harmlose Gruppenwiederholung mit Stimmtausch vor (s. them. Verz. D). In der Fortspinnung wird T. 5—8 das Horn mit der V. 4 Takte lang parallel in Oktaven geführt. In der Praxis ist die Stelle wohl entweder vom Horn oder von der V. vorgetragen worden. Das 2. Motiv des Hauptthemas (them. Verz. T. 5) tritt in T. 9 als dominantisches zweites Thema auf. Dieses Beispiel zeigt deutlich, daß das aus zwei Motiven bestehende Thema Faschs (vgl. die Themen zu Q 3, erster und vierter Satz, Q 4, zweiter Satz) die Funktion der Zweithematigkeit zu ersetzen hat. Nach dem zweiten Thema hat der weitere Verlauf des ersten Teils normale Gestaltung: D — Orgelpunkt mit Gruppenwiederholung des 2. Motivs und Echoeffekt und dominantisch kadenzierende Koda. Die Durchführung setzt mit dem Hauptthema ein, das jedoch nur einmal zu Beginn des frei fortgesponnenen Stückes erscheint, während der Baß unmittelbar darauf, T. 28, die M ergreift und bis T. 35 festhält. Der Baß leitet dann die Harmonie über die WD T. 36—38 zur D T. 39—46 zurück. War die Durchführung bis hierher kontrapunktisch, so tritt hier mit einem neuen, sequenzierenden Motiv über einem D-Orgelpunkt des Horns die homophone Stimmführung in Dezimenparallelen wieder ein und leitet in T. 54 zur Reprise, die zunächst die Exposition T. 1—11 wörtlich wiederholt, dann unter Heranziehung beider Themen in der Grundtonart in thematischer Arbeit weiterspinnt. Nach einem Echoeffekt über dem T-Orgelpunkt kadenziert eine 4-taktige Koda, die nicht mit der des ersten Teiles identisch ist.

Die virtuosen Anforderungen, vor allem an das Horn (c"') sowie die strukturelle Anlehnung an die Variationen-Suite machen eine kirchliche Zweckbestimmung dieser Sonate unwahrscheinlich.

St. Dr. 2423/Q 7. In der folgenden Sonate der Sammlung, die als Trio in F-Dur für zwei Violinen und Cembalo in autographer Partitur mit Bezifferung vorliegt, verläßt Faschs wieder die Methode der zyklischen Gestaltung aus einem Generalthema. Die Sonate ist dreisätzig in der Folge: L. S. S. Alle Sätze beginnen und schließen in F-Dur.

Largo C. Das gleichzeitig in allen Stimmen eintretende Thema des ersten Satzes (them. Verz. A) mutet ganz modern an, weil es in der Anordnung seiner Glieder a b a b' die Symmetrie des klassischen Themenbaues vorwegnimmt. T. 4 und 5 des Themas stellen eine Gruppenwiederholung mit Stimmtausch dar. Durch sein dreimaliges Erscheinen in Grundtonart, D, T. 12 und T, T. 24, gliedert es den Satz deutlich in drei Teile, deren mittlerer verwegene harmonische Kühnheiten enthält. Die Fortspinnung des ersten Teiles leitet nach einer Echowiederholung zur WD (Orgelpunkt) und von da nach mannigfachen Gruppenwiederholungen zurück zur D, in der das Thema den 2. Teil beginnt, diesmal die Fortspinnung sofort zur M und weiter zur P leitend, (a b a c) T. 15. Durch stufenweise Sequenzierung des Motivs c, d. h. Versetzung um einen Ganzton nach oben in allen Stimmen, erreicht Fasch in T. 16 die erhöhte Quart mit Kadenz in die ST. Die Rückleitung erfolgt über die WD, ihre Parallele und Dominante zur Tonika, in der T. 24 der 3. Teil mit dem Thema beginnt. In diesem Falle erscheint Motiv b in die SD abgezogen, Motiv a' in die WD durch stufenweise Sequenzierung gehoben, während Motiv b' für die Rückleitung in die D sorgt. Die Fortspinnung bricht plötzlich, während eines ausgeschriebenen pp-Effektes auf dem T-Quart-

sextakkord ab und nach einer Generalpause besorgt eine Koda mit neuem Material den endgültigen Abschluß des Satzes.

Un poco allegro 2/4. Das Thema dieses Satzes zerfällt wieder in drei Sequenzmotive, deren letztes, die zur D leitenden chromatischen Triolen der Geigen (s. them. Verz. B) für den Durchführungsteil Bedeutung gewinnt und somit einen Teil der Funktion eines zweiten Themas erfüllt. Ein besonderes 2. Thema tritt in T. 22 auf, das zwar Anregung zu mannigfachen Akkordbrechungsfiguren in der Fortspinnung gibt, aber wie in der vorhergehenden Sonate Q 6 in keiner dieser Gestatungen in der Durchführung auftritt (them. Verz. b). Die kühne Baßführung unter dem liegenden C-Dreiklang ist zu beachten[25]). Die Reprise dieses Satzes wird durch Akkordzerlegung dieses 2. Themas T. 81 in der Grundtonart eröffnet, und das Hauptthema tritt erst an zweiter Stelle T. 87 in der T auf. In der originalen Rhythmik erscheint das 2. Thema erst kurz vor der Koda II. T. 111. Das 2. Motiv des Hauptthemas tritt erst wieder in der thematischen Arbeit der Koda in Erscheinung, dann in der Reprise T. 91 f. an der Stelle, an der das Hauptthema im Zusammenhang vorgetragen wird. An einer weiteren Stelle der Reprise, T. 108—109, die eine genaue Transposition von T. 13—14 darstellen, findet es sich wieder. Die Reprise dieses Satzes ist also der Platz, an dem Fasch sämtliche Einfälle zusammenzuschweißen versucht, die drei Motive des Hauptthemas sowohl wie die verschiedenen Gestaltungen des akkordischen 2. Themas.

Zu Beginn des Satzes findet sich noch die der Fugentechnik entlehnte Quintbeantwortung, die jedoch nur von Motiv 1 und 2 des Hauptthemas durchgeführt wird. Daran schließt sich eine von thematischer Arbeit getragene Fortspinnung (Motiv 2 und 3), die in T. 22 zum dominantischen 2. Thema führt. Der übliche Dominant-Orgelpunkt begegnet wieder in T. 26—32. Koda I schließt unmittelbar an, ihren thematischen Gehalt aus Motiv 2 schöpfend. Eine weitere Entfremdung von der sonst an dieser Stelle der Sonate sanktionierten Fugenform zeigt sich darin, daß Durchführung und Reprise auf die sonst noch übliche Quintbeantwortung verzichten. Die Durchführung beginnt in der D mit Motiv 1, kontrapunktisch sequenziert und läßt Motiv 3 unter Uebergehung von Motiv 2 folgen, T. 44—45. Das folgende Akkordbrechungsmotiv über der fast zur Norm gewordenen M, T. 46—49 und T. 53—56 wagen wir nicht aus dem gleichfalls harmonisch fundierten 2. Thema abzuleiten. Die restliche kontrapunktische Durchführung besteht aus Sequenzen, gelegentlich sogar unter Hinzuziehung des Basses, bei denen die thematische Arbeit eine beträchtliche Rolle spielt. In harmonischer Beziehung ist die Durchführung interessant durch das unvermittelte Nebeneinanderstellen von Dur- und Mollakkorden in T. 53—56, sowie durch einen verminderten Septakkord T. 52, der bei Fasch relativ selten ist, während er im zeitgenössischen Schaffen, etwa eines Bach, bereits eine ungleich größere Rolle spielt und in den Durchführungen Beethovenscher Sonaten noch mit voller Wirkung Anwendung findet. Der harmonische Verlauf der Durchführung ist folgender:

	D	—	M	—	P	—	M	—	P	—	WD	—	ST	—	P	—	M	—	SpD	—	D	—	T
Takt:	40		46		50		54		56		58		62		68		72		77		79		80

Daneben ist der harmonische Gehalt der folgenden Reprise ungleich ärmer:

	T	—	D	—	T	—	P	—	D	—	SD	—	D	—	T	
Takt:	81		94		96		97		98		99		100		107	121

Das Verhältnis des harmonischen Gehaltes in beiden Teilen ist umgekehrt proportional der Verwendung thematischen Materials. Wird in der Durchführung nur mit Motiv 1 und 3 gearbeitet, so faßt Fasch in der Reprise sämtliche Motive der Exposition zusammen. Auch das aus der Durchführung bekannte, möglicherweise aus dem 2. Thema abgeleitete Akkordbrechungsmotiv erscheint hier wieder in T. 100—104. Koda II ist die Transposition von Koda I in die T, genau wie in Q 6, 2, Satz.

Allegro 3/8. Auch das Schlußallegro bringt nur in der Exposition noch, nicht aber in Durchführung und Reprise, die Quintbeantwortung.

[25]) Die Riemannsche Aussetzung verbesserte in Coll. Mus. Nr. 11 den Sextakkord über a in einen a-Dreiklang.

Abweichend vom vorhergehenden Satz erscheint sein 2. Thema, T. 16 f., sowohl in Durchführung, wenn auch in bedeutender Modifikation, T. 35 f., als auch in der Reprise, T. 48 f., auch hier nicht unverändert, und während es in der Exposition zuerst in der WD auftrat, wird es hier auf die D reduziert. Die Grundhaltung des Satzes ist homophon; er ist von knapper Form. Thema I und II folgen ohne Ueberleitung, und ohne Ueberleitung schließt die viertaktige Koda I ab. Koda I und II entsprechen einander. Die Durchführung biegt das Hauptthema bereits im 3. Takt zur M um. Im 4. Takt tritt ein verminderter Septakkord auf. In harmonischer Beziehung führt die Durchführung nicht über die M hinaus. Die Reprise bringt das Hauptthema in der V. I unter Stimmtausch entsprechend der Quintbeantwortung der Exposition (42—45 entsprechen T. 9—12). An thematischem Gehalt unterscheiden sich Durchführung und Reprise nur unwesentlich. Für thematische Arbeit läßt die knappe Ausdehnung der Form keinen Raum. Kontrast wird durch die polyhone Anlage des ersten und die homophone Faktur des zweiten Themas (them. Verz. C und c) erzielt, welches Verhältnis in der Durchführung umgekehrt wird.

Vorliegende Sonate wurde von Riemann in abweichender Form in seiner Sammlung „Collegium Musicum" No. 11 mit ausgesetztem Generalbaß veröffentlicht[26]). Der erste Satz weicht in dieser Publikation erheblich von unserer Vorlage ab, während die beiden folgenden Sätze mit unserer Vorlage identisch sind. Wir lassen die Analyse des geänderten Satzes hier folgen. Das Thema, das auch im wesentlichen gleichgeblieben ist, bringen wir am Ende des thematischen Verzeichnisses. Nach dem markanten Kopfmotiv folgt hier an Stelle der liedmäßigen Gestaltung eine freie Weiterführung als Fugenthema. Aber die Polyphonie wird schon während des Gegensatzes zur Quintbeantwortung verlassen und im Terzenkontrapunkt erreicht Fasch die Wechseldominante. Die Rückleitung zur D (Terzentrillerkette T. 8—11) stimmt genau überein. Hier setzt das Thema wieder fugato ein, in der Fortspinnung mit zahlreichen Violinfiguren verbrämt. Harmonisch stimmt die Wendung zu M, D und T überein. Die Reprise bringt nur das Kopfmotiv mit anschließender Wendung zur SD fugato; im übrigen befindet sie sich mit dem oben besprochenen Satz der Sonate Q 7 in Uebereinstimmung. Die impressionistische pp-Kadenz mit Generalbaßpause fällt weg, und an ihre Stelle tritt eine thematische Arbeit mit der Trillerkette in der Durchführung, die also hier die Bedeutung eines 2. Themas erhält. Am Schluß ist eine ausgeschriebene Triokadenz (wahrscheinlich von Riemann) eingefügt. Diese Neubearbeitung der Sonate verfolgt offensichtlich den Zweck, sie für kirchenmusikalische Verwendung geeigneter zu machen. Die ältere Fassung gibt der Vermutung Raum, daß es sich trotz der Vorschrift „Violini" um eine Oboensonate handelte. (Einhaltung des Oboenumfangs, permanente Terzen- und Sextenparallelen.)

St. Dr. 2423/Q 8 ist identisch mit L. D. 4023 VIII. Auf dem Umschlag steht: Trio co VVni, Oboi e Basso. Der Umschlagschreiber deutet damit die orchestrale Verwendungsmöglichkeit an. Vorhanden sind allerdings nur drei Stimmen, je eine Stimme für 1. Ob., 2. Ob. und Cemb. et Bassone. Die viersätzige homophone Sonate in d für 2 Oboen, Fag. und Cemb. findet im Zusammenhang mit der Darmstädter Sammlung ihre Besprechung. An dieser Stelle sei nur noch bemerkt, daß das Werk wegen seiner starken dynamischen Schattierungen, Echowirkungen und Instrumentaleffekte (Terzenvorschläge der Oboen u. a.) nicht für kirchliche Zwecke verwendet werden kann.

St. Dr. 2423/Q 9, Quadro für 2 Violinen, Viola und Baß in c liegt in angeblich autographer Partitur vor[27]). Die Sonate besteht aus nur zwei Sätzen, einem in c schließenden Andante und einem durchkomponierten Allegro (Fuge).

Andante 3/4. Der knappe Einleitungssatz läßt weder tektonische noch harmonische Formung erkennen und gewinnt dadurch mehr präludierenden Charakter. In homophoner Gestaltung (them. Verz. A) zeigt er eine

[26]) Ohne Quellenangabe.
[27]) vgl. S. 12 und S. 47 f.

auffallende Vorliebe für alternierte Harmonien. Die Koda sinkt ins pp. zurück.

Allegro C. Der zweite Satz dieser Sonate ist eine streng dreistimmige Fuge — die Va weicht wie im ersten Satz nur unbedeutend und harmoniefüllend von der Baßführung ab — und fällt damit ganz aus dem Rahmen der bisherigen Entwicklung von Fasch's Sonatenschaffen. An die Sonatenform könnte allenfalls die kontrastierende Anlage der Zwischenspiele und die genaue Uebereinstimmung von Zwischenspiel II und Koda erinnern (T. 34—40 bezw. 125—131). Der Satz hält, abgesehen von den Episoden, die polyphone Gestaltung bis zum Ende bei. Das Thema(s. them. Verz. B) ruht trotz der variierenden Wiederholung von Motiv b, der die Gruppenwiederholung von Motiv d entspricht, in linearem Gleichgewicht. Jedes der drei Motive a, b, c drängt in stufenweiser Sequenz eine Terz nach oben bis zur Dominantspannung, die erst in der d erreicht und durch Gruppenwiederholung bestätigt wird. Das Thema stellt eine bemerkenswerte Etappe auf dem Wege vom vorklassischen linearen Thema zum klassisch komplexiven Thema dar. An die vorklassische Themengestaltung erinnert die ihm immanente Diatonik der Aufeinanderfolge der Terzenmotive a, b und c[28]). Dagegen gemahnt die harmonische Unkompliziertheit, gepaart mit Schwerpunktsrhythmik und nicht mißzudeutender latenter Harmonie, bereits sehr deutlich an den klassischen Thementypus. Die Baßarpeggien des Themas begegnen bei jedem Themeneinsatz unter Stimmtausch wieder. Die tonale Beantwortung erfolgt zunächst in der Molldominante (V. II), und der erste Gegensatz (V. I, T. 11—20) vermag nur verspätet und unbefriedigend die Spannung durch Rückwendung zur T zu lösen. Deshalb vermittelt ein kurzes Zwischenspiel der beiden Geigen in c den Themeneinsatz des Basses. Diese Exposition wird durch ein homophones Zwischenspiel, das mit der Koda des Satzes identisch ist, abgeschlossen. Die 2. Durchführung bringt das Thema zuerst in den Violinen in der Grundtonart, beantwortet vom Baß in der SD (f-moll) mit Wendung nach deren SD (B-Dur), in der der ganze Teil (T. 41—53) um einen Ton in allen Stimmen tiefer transponiert erscheint (T. 55—67). Das folgende dritte Zwischenspiel erinnert durch thematische Anklänge an die Durchführungstechnik der Sonate. Nach einem langen Orgelpunkt auf D kadenziert es in g, der Molldominante, und das erste Zwischenspiel leitet zum Baßeinsatz der dritten Durchführung über. In beiden Geigen wird das Thema in der T beantwortet, und über einem langen Dominant-Orgelpunkt leitet ein neues sequenzierendes Zwischenspiel zur Koda.

Die Sonate kann ihre kirchliche Bestimmung nicht verleugnen und zeigt gleichzeitig, daß Fasch sich nicht gescheut hat, die italienischen Formen der zyklischen Anordnung auch zu versuchen. Es sei denn, man hielte diese Sonate für ein Werk, das fälschlich unter Faschs Namen segelt[29]). Gezeichnet ist das Manuskript nur „Fasch" (ohne Vornamen).

St. Dr. 2423/Q 10. Die folgende Sonate der Sammlung ist wieder als Trio für zwei Geigen und Baß besetzt. Sie ist in der Vorlage viersätzig, jedoch hat es aus äußeren und inneren Gründen den Anschein, als ob der letzte Allegrosatz später hinzukomponiert sei. Die Stimmen weisen am Ende des dritten Satzes die Bezeichnung „Final" auf, und während die Sätze 1—3 durchkomponiert sind, ist der letzte Satz durch Reprisen geteilt. Abweichend von den drei ersten Sätzen atmet die Thematik des Schlußallegros den leichten Suitengeist, so daß die Vermutung begründet ist, daß eine Kirchensonate L. S. L. durch Anhängung des Allegrosatzes zur Kammersonate ergänzt würde. Diese Annahme erhält eine Stütze in der kirchentonalen Verwendung der Vorzeichen. Die Tonart der Sonate, c, wird dorisch durch 2♭ vorgezeichnet. (Große Sext und kleine Septime[30]).

[28]) vgl. Robert Handke: „Die Diatonik in ihrem Einfluß auf die thematische Gestaltung des Bachschen Fugenbaues" B. J. 1910.

[29]) vgl. hierzu S. 11 f.

[30]) Die dorische Bezeichnung des c-moll ist mir in Faschs Werken nur noch einmal begegnet und zwar in einem Concerto a 5 per Basso (wahrscheinlich Basson, da der Umfang der Prinzipalstimme bis Kontra B reicht), das sich im Besitz des Leokonviktes, Paderborn, befindet, und dessen spartierte Partiturabschrift mir Herr Kammermusiker L. Schäffler, Münster i. W., freundlichst zur Verfügung stellte.

Largo ¢ Das Thema des Einleitungssatzes (s. them. Verz. A) zeigt im ersten Takt Variation von Motiv a, im zweiten Takt Gruppenwiederholung (Motiv b). Das Motiv c leitet zunächst zur P, sodaß die Dominant erst durch einen Ueberleitungstakt erreicht wird, der eine Variante von Motiv c darstellt; bei flüchtigem Hinsehen hat es den Anschein, als gehöre er noch mit zum Thema. In Takt 5—7 beantwortet V. II das Thema in der Molldominant; Takt 8 leitet zur D zurück. In der Folge stellt der Satz eine glückliche Synthese von freier Gestaltung im stylo phantastico und thematischer Arbeit dar. Harmonisch führt dieser Mittelteil von der D zu ihrer M, der eigentlichen ST. Der Schlußakkord in T. 16 wird sofort terzverwandt als D umgedeutet, in der der dritte Teil beginnt und den Satz beschließt. Thematische Arbeit liegt vor in den Takten 9 (Motiv a in beiden Geigen), 12—15 (Motiv b), 16—18 (Motiv a). Das die Takte 18—22 beherrschende Sequenzmotiv scheint aus dem Gegensatzmotiv bei der Quintbeantwortung abgeleitet zu sein.

Allegro un poco ¢ In dieser freien Fuge wird das dreiteilige Thema (s. them. Verz. B), das mit T — Gruppenwiederholung beginnt und nach einem dominantischen Mittelteil in eine die T wieder erstrebende Sequenz mündet, im Einklang beantwortet. (T. 1—4 = T — D; T. 4—8 = D — T.) Entsprechend dem harmonischen Verlauf schreitet die Linie der Spitzentöne des Themas diatonisch zur Dominant aufwärts (T. 1—4) und zur T abwärts (T. 4—8). Die Tonikabeantwortung erfolgt in T. 8 in Verhakung. Das Thema läßt also die symmetrischen Proportionen des klassischen Fugenthemas deutlich werden. Es erscheint im weiteren Verlauf des Satzes noch viermal (T. 16, 38, 51, 62) und der schöne Gegensatz, den V. 1 bei der ersten Beantwortung des Themas bringt, begleitet es auch hier im Stimmtausch wieder, das zweitemal leicht modifiziert, weil in derselben Stimme liegend. Nach der ersten Beantwortung bringt eine kurze Sequenz die Wendung zur P, in der die V. II die 2. Durchführung, ohne Beantwortung, wie alle Durchführungen dieser Fuge, anhebt (T. 16—24). Die Dominant der P wird in einem kontrapunktischen Zwischenspiel erreicht (T. 25—30), und mittels Orgelpunkt und Sequenz verstärkt, in beiden Fällen mit neuen Motiven. In dieser dorischen ST beginnt die erste Geige die dritte Durchführung und kadenziert in die WD (T. 38—46), die wieder durch Sequenz und Orgelpunkt gefestigt wird. Eine vierte Durchführung folgt in der D, T. 51—59, und leitet zur T zurück, in der die letzte Durchführung den Satz beschließt. Die harmonische Form des Satzes läßt sich folgendermaßen schematisch fassen:

T	—	P	—	D	>	P = ST	—	WD	—	D	—	T
Takt: 1		16		30				48		51		59–71

Fasch hat in diesem Satz, abgesehen von der Exposition, das Fugierungsprinzip völlig fallen lassen, aber im Gegensatz zu den Fugen seiner französischen Ouvertüren nicht zugunsten einer homophonen Gestaltung. Der Satz ist vollkommen polyphon gebaut. Nur das Gliederungsprinzip der Wiederholung, der harmonische Wechsel und die polyphone Schreibart sind von der Fuge in dieser freien Form beibehalten worden. In den Sequenzen des Satzes begegnen zum erstenmal Quintparallelen in den stufenweise fortschreitenden Motiven (T. 32, 33, 34, 35 V. II, T. 43 f. V. II, 56 f. V. I, 59 f. V. I, 66 V. II), die in ihrer Häufung die Absicht der quintigen Wirkung bekunden[31]).

Largo 3/4 Es. Das Thema (s. them. Verz. C) des fugenartig angelegten Largo erfährt Quintbeantwortung, und nach einem langen Dominant-Orgelpunkt mit Sequenz aus neuen Motiven in den Oberstimmen setzt die 2. Durchführung in der D, unter Beibehaltung des Gegensatzes ein. Eine 3. Durchführung in der M schließt gleich an, und ein Orgelpunkt auf der P führt zum Schluß. Wir bemerken in der Sequenz des letzten Orgelpunktes wieder die Quintenmotivik in der V. II, T. 36 f. In den Durchführungen dieser freien Fuge werden die Repercussionen durch thematische Arbeit ersetzt. Auch dieser Satz ist durchweg polyphon gehalten.

[31]) s. Eitner in M. f. M. XX 1888 No. 11 u. 12, S. 170, wo entsprechende Erscheinungen bei Paradies besprochen werden.

Allegro 3/8 c. Im Schluß-Satz liegt die klassische Sonatenform vollkommen ausgebildet vor, wenn auch noch mangelnde Kontrastierung und polyphone Schreibart (vermischter Stil, die Durchführung enthält bereits homophone Stellen) sich als Rückstände des alten Sonatensatzes erhalten haben. Das noch aus einer Reihung von drei auftaktigen Motiven[32]), deren *2.* die D in Gruppenwiederholung betont, bestehende erste Thema beruht auf einfachster harmonischer Grundlage. (I—IV—V—I.) Nach seiner Quintbeantwortung setzt sogleich kanonisch ein dominantisches *2.* Thema in T. 18 ein, das in T. 51 ebenfalls in kanonischer Führung in der Durchführung wieder auftritt. Zwischenspiele sind in diesem knappen Satz, der heute mit Sonatine bezeichnet würde, nicht ausgebildet. In T. *22* beginnt bereits die Koda I in der Grundtonart mit dem *2.* Thema, deren Epilog T. 35—42 in die D kadenzierend, den ersten Teil des durch Reprisen geteilten Sonatensatzes schließt. Koda I und II entsprechen einander, sodaß die Takte *23*—35 und 82—94 eine notengetreue Wiederholung darstellen. Lediglich der Epilog II weicht in seinen Anfangstakten durch Stimmtausch und am Schluß durch seine tonale Kadenz von Epilog I ab.

Die Durchführung beginnt mit dem Hauptthema in der D, verzichtet auf Anfangsimitation, und läßt das *2.* Thema gleich folgen. Nach einer stufenweisen Sequenz, die eine Transposition der Kodasequenz darstellt (T. 55—62 = 27—34 = 87—94), wird die D-Tonart durch Orgelpunkt befestigt, und die Reprise, eine Wiederholung von T. 1—7, schließt an. Die harmonische Vertiefung fehlt also dieser Durchführung. Bemerkenswert sind allenfalls die chromatischen Reizwirkungen der V. II T. 63 und 64.

Die Sonate nimmt in allen Sätzen auf die Ausführbarkeit durch Liebhaber Rücksicht; die Violinstimmen überschreiten nicht die erste Lage (einmal, *2.* Satz T. 15, c‴), ein Umstand, der geeignet ist, neben den bereits angeführten stilistischen Gründen für die kirchliche Bestimmung des Werkes zu sprechen.

St. Dr. *2423*/Q 11, ein viersätziges Quadro in B für zwei Oboen, Fagott und Baß, besteht wie die vorhergehende Sonate aus drei durchkomponierten Sätzen und einem Reprisensatz. Obwohl der Titel angibt: co VVni, Oboi, Fagotti e Basso sind nur je eine Stimme für 1. Ob., *2.* Ob., Fag. und Basso vorhanden.

Andante C. Der tektonisch nicht zu erfassende erste Satz im stylo phantastico (vermischte Schreibart) schließt unmotiviert in die Subdominante. Er hat folgenden harmonischen Formverlauf:

	T	—	D	—	Dur-P(G)	—	WD	—	M	—	P	—	T	—	SD
Takt:	1		5		9		10		13		14		15		19—22

Auch in seiner harmonischen Anlage herrscht also vollkommene Willkür. Das Hauptthema erscheint nicht wieder, und thematische Arbeit ist gleichfalls nicht festzustellen, wenn man nicht die den ganzen Satz tragende punktierte Rhythmik als solche ansehen will. Bei dem Hauptthema fällt der harmonische Reichtum auf (vgl. them. Verz. A, Baßführung). Es schließt anormal in die Tonika. Der ganze Satz gewinnt in seiner offenen Form mehr Präludiencharakter. Festzustellen ist noch, daß sich die gleiche Form, ohne bestimmtes Thema, bisher nur in Quadros für Holzbläser fand, und da nur in langsamen Sätzen (vgl. St. Dr. *2423* Q 5/*2* und Q 6/1).

Allegro *2*/4. An die Stelle der Fuge wird hier ein durchaus homophones Allegro gesetzt. Das in allen Stimmen gleichzeitig einsetzende achttaktige Thema zeigt Gruppenwiederholung, Echoeffekt und Stimmtausch (vgl. them. Verz. B). Die Fortspinnung erreicht in T. 13 die Dominante. Sequenzkette und Orgelpunkt führen zum *2.* Themeneinsatz in der D, T. 34, mit Stimmtausch. Dessen Fortspinnung mündet T. 49 in einen WD-Orgelpunkt, und eine Sequenzenfolge leitet zur D zurück. Der Einsatz der Reprise wird durch eine Fagottpassage vermittelt. Die Reprise wiederholt T. 1—*12* (Thema und 1. Fortspinnung) und kadenziert in einer neuen Fortspinnung mit typischen Rohrbläsermotiven in die Tonika (T. 106). Die Synkopen der terzenden Oboen in der folgenden

[32]) vgl. Müller-Blattau a. a. O. S. 83 über auftaktige Fugenthemen.

Koda, T. 106—112, sind der entsprechenden Bildung vor dem *2.* Themeneinsatz verwandt (vgl. T. 30—33).

Der dominantische Mittelteil dieses Satzes läßt die sonst in der Durchführung erwartete harmonische Kühnheit vermissen. In seiner Gestaltung kommt der Satz der Rondoform am nächsten. Ein entsprechend gebautes Rondo weist Chrzanowski [83]) bei Ph. E. Bach nach. Es ist der letzte Satz der zweiten Sonate der Sammlung „6 Sonaten fürs Klavier mit veränderten Reprisen" Berlin 1759—60, in dem der mittlere Refrain gleichfalls in der D steht.

Largo 3/4. Der langsame Mittelsatz stellt die Exposition einer dreistimmigen Generalbaßfuge mit tonal endender Fortspinnung dar. An die zweimale Beantwortung des kantablen Oboenthemas (s. them. Verz. C) — T. 3 und 4 des Themas ist eine Kolorierung von T. 1 und 2, T. 5 eine Variante von T. 4 — schließt sich T. 18 eine Fortspinnung mit neuen stets wechselnden Gedanken an, die in der parallelen Durtonart steht und in ihrem harmonischen Reichtum an die klassische Durchführungstechnik erinnert. Harmonisch gesehen hat der Satz folgende Form:

	T	—	P	—	D	—	T	—	SD	—	D	—	T
Takt:	1		7		13		18		24		25		29—34

Der Satz ist nach der hohen Schreibart vollkommen kontrapunktisch gesetzt.

Allegro 3/4. Im Gegensatz dazu steht das Finale in niederer Schreibart. Das mit allen Stimmen einsetzende Thema (s. them. Verz. D) stellt eine Zehntaktgruppe von seltener Ausgewogenheit dar (zweimal 5 Takte). Die beiden Gruppen des Themas entsprechen sich in der zweitaktigen Gruppenwiederholung mit Echowirkung, deren erste die T, und deren letzte die D nicht verläßt. Die Ueberleitung wird durch den 5. bezw. 10. Takt vollzogen. Das Thema ist von einer harmonischen Fortspinnung gefolgt, die in harmonischer Rückung, einer neuen Art der Gruppenwiederholung, die D erreicht (T. 11—14 = T. 15—18), die wiederum durch eine Sequenz befestigt wird. Im T. *22* tritt eine neue thematische Bildung in der Dominant ein, die harmonisch und diastematisch mit Motiv b verwandt ist. Da sie jedoch in Durchführung und Reprise nicht wiederkehrt, kann sie nicht als zweites Thema gelten. Ihre offenbare Abstammung aus Motiv b (s. them. Verz. d) und ihr Auftreten an der Stelle und in der Tonart des *2.* Themas, ist uns aber ein deutlicher Beweis dafür, daß der Themendualismus sich bei Fasch aus der mehrgliedrigen Einthematigkeit in Verbindung mit dem Streben nach Formerweiterung entwickelt hat. Die Fortspinnung dieses neuen Themas, die wie alle Fortspinnungen bei Fasch immer neue Motive entwickelt im Gegensatz zur barocken Fortspinnungstechnik des style d'une teneur, deren Hauptstilmittel die Themenverengung ist, führt in T. *33* zur Koda 8, die mit Koda II korrespondiert. Die Durchführung bringt vom Thema nur das Motiv a in der Dominante. Dem folgt eine längere, rein harmonisch zu wertende Fortspinnung, die keinerlei thematisches Material verwertet. Die Durchführung hat folgenden Harmonieverlauf:

	D	—	M	—	(P)	=	T	—	Dur-T	—	WD	—	D	—	(Moll-T)	=	P	—	Dur-P	—	D
Takt:	38		43				48		58		63		64		69				73		79—82

Interessant ist hier wie im Mittelsatz die harmonische Umdeutung der P und der dadurch bewirkte Reichtum der Ausweichung. Die in dem Schema zutage tretenden Nebeneinanderstellungen des Dur-Moll-Gegensatzes finden sich auch in Kleinformalen (T. 53—54, 63) und mögen auf Vorbilder böhmischer Volksmusik, die Fasch bei Gelegenheit seiner Stellung beim Grafen Morzini auf Schloß Lukavec kennenlernte, zurückzuführen sein. Die Sequenz, T. 50—57, zeigt die gleiche Harmonierückung bei viertaktigen verwandten Motiven wie T. 11—18 der Exposition. Die Episode, T. 69—73, entspricht der Koda mit Stimmtausch der Oboen. Die Reprise spinnt nach dem Vortrag des ganzen Themas selbständig fort. Hier findet sich das obenerwähnte viertaktige Sequenzglied in harmonischer Rückung (T. 92—99) wieder. Sequenz und D-Orgelpunkt (T. 100—106)

[83]) a. a. O. S. 39 f.

leiten zur Koda II über. Der Satz steht, seinem thematischen Gehalt nach, der Menuettgigue nahe. Das wird deutlich aus der Periodisierung des Themas und aus der „Eingekerbtheit", der Formalisierung der Exposition und Reprise.

St. Dr. 2423/Q 12 liegt in der gleichen Besetzung vor wie die vorhergehende Sonate. Hier sind sämtliche Sätze durchkomponiert.

Andante C. Das Thema des ersten Satzes (s. them. Verz. A) verwendet über einem stufenweise in die D steigenden Baß nur ein Dreiklangsmotiv, in die beiden Oberstimmen zerlegt, sequenzierend und kadenziert in die Tonika. Es setzt zugleich in allen Stimmen ein. Das Fagott hat im Thema harmoniefüllende Funktion. Die freie Fortspinnung führt in T 7 zur Parallele. Hier tritt das Sequenzmotiv des Themas wieder auf. Eine weitere Sequenz mit neuer Thematik führt in T. 11 und 12 wieder zur P, von wo das erste Motiv die Modulation zur T zurückleitet, T. 15. Die Koda endigt dominantisch. Harmonisch betrachtet gibt die Form folgendes Bild:

	T	—	D	—	P	—	T	—	D
Takt:	1		6		7		15—18		19

Allegro C. Das Fugenthema des Allegrosatzes deutet in der Versetzung seines 2. Motives in die Oberterz (P) die harmonische Rückung an, die sich großformal in der Tonart der Durchführung wiederfindet. Seine Beantwortung in der P mündet in T. 6 in die D und kadenziert T. 8 tonal. Eine freie Fortspinnung leitet T. 14 in die P, T. 16 in die ST, T. 19 in die P zurück, die T. 23 in der Durchführung Tonikabedeutung gewinnt. In der Durchführung setzt das Thema allein ein und wird in der D (F) beantwortet mit Kadenz in die WD (C). Der harmonische Verlauf der freien Durchführung führt über D und WD in mannigfachem Wechsel zur M (D) und zurück zur P (g, T. 44), die dann in der folgenden Reprise wieder T-Funktion übernimmt. In der Reprise findet eine Beantwortung nicht statt. Das Thema endet einmal vorgetragen, in die Dominante. Sequenz und D-Orgelpunkt sind dann die wesentlichen Bestandteile der Reprise.

Largo 3/4. Das Thema des langsamen Mittelsatzes ist analog dem Thema des ersten Satzes gebaut (s. them. Verz. C). Hier wie dort das auf die Oberstimmen verteilte harmonische Sequenzmotiv, das in die T kadenziert. Die Rhythmik der harmoniefüllenden Fagottstimme erhält hier erhöhte Bedeutung, indem sie als treibende Kraft durch den ganzen Satz zieht, nur an den Kadenzstellen unterbrochen. Diese Kadenzen liegen in T. 17 (D) und T. 29 (T), jeweils von einem homophonen Orgelpunkt gefolgt. Im übrigen ist der Satz polyphon frei weitergesponnen. Das Thema kehrt nicht wieder. Der Satz beginnt und schließt in B. Hier liegt also wiederum ein langsamer Bläsersatz im stylo phantastico vor [34]).

Allegro 3/4. Die Gestaltung des Finale schwankt sehr zwischen Fuge und Sonate, wobei sie ersterer näher kommt. Erst im Verlauf des Satzes weicht die kontrapunktische einer homophoneren Auffassung. Das Thema (s. them. Verz. D) besteht aus einem tonalen Kopfmotiv, das von einem chromatischen und einem diatonischen Sequenzmotiv gefolgt, zur D geleitet wird. Gruppenwiederholungen sind nicht gegeben. Das Fugenthema, das in der Molldominante (leicht verändert) beantwortet wird, führt zum Orgelpunkt auf der ST (F), die durch Gruppenwiederholung unterstrichen wird (T. 19—22). Von hier aus leitet eine Sequenz zur WD (T. 27 bezw. 33) und in der Molldominant schließt die Durchführung (2. Fugendurchführung) an. Die Durchführung ist zunächst kontrapunktisch angelegt. Das Thema tritt in T. 34 in Ob. I in der D und in T. 36 in Ob. II, kanonisch auch in der D ein. Ein Motiv des Gegensatzes beim 2. Themeneintritt (T. 11 f.) wird im Stimmtausch wieder verwertet, und eine Sequenz moduliert in Quintschritten von der D T. 41 zur WD T. 49. Hier findet wieder Gruppenwiederholung über einem Orgelpunkt statt, und eine Passage führt zum nächsten Themeneinsatz auf der ST (F, T. 54). Das Thema erfährt hier eine Veränderung insofern, als die Moll-Dur-

[34]) vgl. oben S. 28 und übrigens Q 5/2, Q 6/1, Q 11/1 und auch die Paderborner Sonate Nagels Archiv Nr. 56, 3. Satz.

Chromatik des Motives b in den Baß verlegt ist, T. 56, 57, 63, 64, und in der gleichen Tonart und Veränderung erfolgt die Imitation. Die weitere Durchführung leitet homophon über WD (T. 66), D-Orgelpunkt (T. 72—74) zur Reprise in die Grundtonart zurück (T. 76). Die Reprise bringt vom Thema nur Motiv a und b ohne Imitation und kadenziert tonal mit Orgelpunkt (T. 84—85), der in der Koda als liegende Stimme festgehalten wird (T. 86—88).

Die im ersten Satz T. 17 in der Fagottstimme angedeutete Verzierungspraxis bezeugt, daß die Sonate für solistische Besetzung gedacht ist, was eigentlich bei derart virtuosen Rohrbläsersonaten selbstverständlich ist.

St. Dr. 2423/Q 13 stellt, wie bereits eingangs dieses Abschnittes erwähnt, eine Partiturkopie der beiden letzten Sätze von Q 2 dar.

Die Bibliothek der Stiftung Fürstenberg, Leokonvikt in Paderborn, besitzt noch eine Triosonate von J. Fr. Fasch in Stimmbüchern. Diese viersätzige B-Dursonate für 2 Oboen und Cembalo, wobei ein Ripieno-Fagott vorausgesetzt wird [35]), wurde in Nagel's Musik-Archiv von Ludw. Schäffler mit Continuo-Aussetzung herausgegeben [36]). Da sie mit den vorher besprochenen Bläsersonaten in gewisser Hinsicht strukturell verwandt ist, sei ihre Analyse hier eingeschaltet. Eine klarere, mehr zur Klassik mit ihrem obersten ästhetischen Prinzip der Klarheit und Deutlichkeit hinneigende Faktur (starke Gruppierung, Terzen- und Sextengänge, homophone Grundhaltung) fällt zunächst auf, ist aber darauf zurückzuführen, daß im Trio eine konzertierende Stimme, das obligate Fagott, fehlt.

Largo C. Die aus dem Thema (s. them. Verz. A) ersichtliche durchbrochene Arbeit (Scheinpolyphonie) ist kennzeichnend für den Satz und die ganze Sonate. Das Thema setzt sich aus drei Motiven zusammen, die auf die beiden Oboen verteilt sind, deren letztes nur kadenzierende Funktion hat. Wie das erste Motiv, schließt das ganze Thema in der Tonika, und der Satz verzichtet, wie viele langsame Sonatensätze Fasch's, auf Quintbeantwortung. Das Motiv c findet in T. 10 noch einmal kadenzierende Verwendung vor dem 2. Themeneinsatz, der dann allerdings in der Oberquinte erfolgt, nachdem aber eine Fortspinnung mit thematischer Arbeit vorangegangen war. Motiv b erscheint hier in einer stark veränderten Verkürzung, und die für das Trio im allgemeinen und für das Oboentrio im besonderen kennzeichnenden Terzenketten [37]) der Fortspinnung führen zur Koda, die den homophonen Satz mit neuem Motiv in durchbrochener Arbeit in die D endigt.

Allegro 2/4. Die Form des 2. Satzes läßt die Verwandtschaft mit der Fuge noch deutlich zutage treten. Das Thema zeigt Gruppenwiederholung. Seine beiden Motive gehören dem spätbarocken Thementypus, I — V — I, an [38]). Nach seiner Quintbeantwortung und dem üblichen D-Orgelpunkt, T. 18—24, leitet eine Oboenepisode zu einer Sequenz, die ein reines Akkordbrechungsthema stufenweise in durchbrochener Arbeit zur D herunterführt. Da in der Durchführung sowohl wie in der Reprise ein derartiges Thema in durchbrochener Arbeit wiederauftritt, kann man darin mit Recht einen Versuch Faschs erblicken, die Zweithematigkeit in die Fuge einzuführen. Die Form ist nun durch Gruppenwiederholung und Stimmtausch stark erweitert. In der D folgt zunächst dreimal Motiv b mit Schluß in die T, T. 37—45. Die Stelle wird mit Stimmtausch in der T wiederholt und eine freie Sequenz (mit neuer Motivik) leitet zur Durchführung in die P, T. 63. Das Thema wird hier in der Moll-M beantwortet und kadenziert wieder zur P zurück (T. 80 bezw. 86). Die gleiche Oboenepisode wie in der Exposition leitet zum akkordischen Sequenzthema, das die Modulation zur T zurückführt, T. 106, in der die Reprise mit dem Thema wieder einsetzt. Wieder folgt eine Akkordthemasequenz mit Gruppenwiederholungen (= Echoeffekten) und Stimmtausch, und in der Koda trägt die 2. Oboe das Thema noch einmal vor, T. 131—143.

[35]) vgl. erster Satz T. 15, vierter Satz T 47—48.

[36]) Nagels Archiv Nr. 56. vgl. die kirnbergersche Generalbassaussetzung eines J. S. Bach'schen Flötentrios in Bach Gesamt-Ausgabe, 51. Jahrgang, 2. Lieferung, 1881, S. 52 ff.

[37]) vgl. Quantz-Schering a. a. O. S. 235, § 45, 8.

[38]) W. Fischer: Studien zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils. St. z. Mw. III 1915.

Largo 3/4. Das kantable Thema (s. them. Verz. C) kehrt im Verlaufe des Satzes nicht wieder. Sein Reichtum an latenter Harmonie ist bezeichnend (T—D—M—T—SD—D). Die 2. Ob. versucht es zuerst im Einklang zu beantworten, kommt aber nicht weit damit, denn Ob. I fällt korrigierend ein und beginnt die Themenbeantwortung (allerdings verändert) in der SD und mündet damit in eine Sequenz ein, die unter Berührung der Durtonika, T. 16, zum D-Orgelpunkt, T. 19—22, führt, der seine Auflösung in T. 25 in der Durtonika findet. In der Folge findet sich noch eine interessante Gruppenwiederholung mit Stimmtausch und Quartversetzung (T. 28—30 = 31—33). Eine terzende Oboenepisode leitet zur Koda über. Der Satz beginnt und schließt in g.

Allegro 2/4. Das Finale ist ebenso wie der 2. Satz der Sonate eine Zwischenform zwischen Sonaten- und Fugensatz. Von Polyphonie kann keine Rede mehr sein, abgesehen von einer Episode, T. 24—28, wo das 2. Motiv des Hauptthemas in kanonischer Führung auftritt. Das Thema selbst erscheint nur einmal am Anfange des Satzes fugiert. Bei seinem weiteren Auftreten

	Dchfg.					Repr.
T.	53	78	90	(108, 123)		126
in	B	Es	G	g	B	B

wird es jedesmal homophon weitergeführt. Der Versuch, ein 2. rhythmisch und diastematisch kontrastierendes Akkordthema einzuführen, findet sich auch in diesem Satz (s. them. Verz. d). Von den Suitentypen steht dieser Satz der Menuettgigue am nächsten.

Trotz der Satzfolge L. S. L. S. ist die Sonate wegen ihrer homophonen Struktur, ihrer hohen technischen Anforderungen und nicht zuletzt wegen ihrer profanen Thematik als Kammersonate anzusehen.

Bibliothek des Joachimthal'schen Gymnasiums in Templin, Abt. Thulemaier. M. Th. 82: eine Kanonsonate von Fasch für zwei Geigen und Cembalo. Die viersätzige Kirchensonate führt die Geigen nicht über die erste Lage hinaus.

Andante C. Der erste Satz ist durch Pausen und Kadenzen in vier Teile gegliedert:

	T	D	SD	T	T	D	T
Takt:	1	6	22	25	30	35	41

Die Durchführung T. 7 wiederholt das Thema ganz in der D und zeigt in der Fortspinnung großen harmonischen Reichtum. Die Reprise dagegen, T. 23, begnügt sich mit dem Themenkopf und läßt eine freie Fortspinnung dominantisch endigen, T. 35, sodaß der Koda, die mit einer Variante des Themenkopfes einsetzt, T. 36, obliegt, in die Ausgangstonart zurückzuleiten. Die Gliederung durch Pausen ist durch die kanonische Setzweise bedingt.

Allegro 2/4. Der 2. Satz ist sonatenartig in Reprisen geteilt, und der 2. Teil weist Durchführung und Reprise auf. Die Durchführung beginnt und schließt in der Molldominante, und die Reprise repetiert T. 1—8 in der Grundtonart. Ein dominantisches 2. Thema wird nicht aufgestellt.

Largo 3/4. Der langsame Mittelsatz steht in der parallelen Durtonart. Er ist im stylo phantastico ohne Wiederaufnahme des Themas durchkomponiert und gleicht infolgedessen in seiner Struktur den Sätzen 1 und 3 der Dresdener Kanonsonate St. Dr. 2423/Q 1. Durch Pausen und Kadenzen gliedert sich der Satz in drei Teile, deren erster, T. 14, in die D schließt. Der zweite Teil beginnt mit der WD und endet T 22 dominantisch. Der dritte Teil wird von einem zweitaktigen ostinaten Baß, der fünfmal repetiert, in der WD eröffnet und leitet zur T zurück. Zweitaktige symmetrische Baßfiguren spielen in der Gestaltung des Satzes überhaupt eine große Rolle.

Allegro 3/4. Das Thema des Finale kehrt im Verlauf des Satzes in der Grundtonart einmal wieder, T. 28—33. Man kann darin eine gewisse Verwandtschaft mit der Rondoform erblicken. Der erste und zweite Teil schließen beide in C (St, T. 24 und 43). Zwischen die Kadenz des ersten Teiles und den Themeneinsatz schiebt sich ein zur D modullierendes Zwischenspiel ein. Im letzten, zur T zurückleitenden Abschnitt fallen wieder zweitaktige Baßentsprechungen auf. (s. them. Verz. D.)

Die vorliegende Kanonsonate unterscheidet sich strukturell von ihrer Schwestersonate in D (St. Dr. 2423/Q 1) und stellt einen Fortschritt zur gegliederten Sonatenform hin dar. Sie ist demnach als das spätere von beiden Werken anzusetzen. In der Sonate St. Dr. 2423/Q 1 sahen wir das fortlaufende kontrapunktisch bedingte Zeugen aus einem ersten Einfall bis zur Taktzahl des Sonatensatzes im style d'une teneur. Nur der 2. Satz zeigte durch Wiederaufnahme des Themas eine logische Abrundung. Alle Sätze standen in D-Dur. Demgegenüber stellen wir bei der vorliegenden Sonate fest, daß der langsame Mittelsatz in der Paralleltonart steht, daß sich innerhalb der einzelnen Sätze eine Gliederung im Sinne der Dreiteiligkeit des Sonatensatzes deutlich erkennbar macht.

Die Tempiiner Sonate ist von Riemann in der Sammlung „Collegium musicum" als No. 8 für V., Va., Baß und Klavier arrangiert und durch die bekannte Taktstrichversetzung in Schwerpunktsrhythmik gebracht worden, wodurch einmal ein 3/2-Takt notwendig wurde. Die Continuostimme ist mit neuem, nicht dem Kanon angehörenden Themenmaterial kunstvoll kontrapunktisch ausgesetzt worden. Die zugesetzte Dynamik verrät romantischen Charakter.

Das Manuskript L. D. 4023 (neue Nummer) enthält eine Sammlung von 9 Sonaten für verschiedene Instrumente in Stimmbüchern. Die Umschlagblätter rühren von der gleichen Hand her, während die Stimmen der einzelnen Sonaten von verschiedenen Kopisten geschrieben sind. Lediglich L. D. 4023, VII (No. 134 nach dem Umschlagblatt), Sonate a 2 V. e Cemb. in E ist autograph. Sie ist außerdem die einzige Sonate der Sammlung, deren Cembalostimme beziffert ist. Die Sonaten sind meist viersätzig, L. S. L. S., also äußerlich in der zyklischen Anordnung der sonata da chiesa geschrieben. L. D. 4023, V ist fünfsätzig und in ihrer suitenartigen Anlage und Besetzung für Kirchenmusikzwecke ungeeignet. Inwieweit die einzelnen Sonaten trotz der Viersätzigkeit kammermusikalische Tendenzen zeigen, wird bei der jeweiligen Analyse untersucht werden.

L. D. 4023, I d liegt im Neudruck von Riemann vor (Collegium musicum No. 13, Sonata a 4 von Johann Friedrich Fasch)[39]. Die Riemannsche Ausgabe ersetzt die ausdrückliche Vorschrift: „Cembalo" einfach durch „Basso", obgleich die Cembalostimme mehrfach das Kontra-C verlangt, und in einer Fußnote bemerkt der Herausgeber: „Das Werk ist zur Ausführung durch Streichorchester geeignet." Das mag in diesem Einzelfall wegen der günstigen Besetzung zutreffen (2 V., Va. und Baß). Im allgemeinen scheint jedoch für die Kammersonate und ganz besonders für die Bläsersonate die solistische Aufführung mit Cembalo Voraussetzung zu sein[40]. Die Vorlage enthält nur je eine der genannten Stimmen. Sandberger hält hier das Continuoinstrument für unentbehrlich[41].

Largo C. Abweichend von der gewöhnlichen sterotypen Modulationsordnung (T—D, D—P, P—T) bewegt sich der erste Satz der genannten Sonate in folgender Modulation:

	T—D,	P—P,	P—T,	T—P,	T—D,	P—T,	SD—D,	D, T
Takt:	1—2	3—6	6—9	9—12	13—14	15—16	17—18	19 20—21

Damit vergleiche man die harmonische Führung des Anfangssatzes einer Corellischen Mollsonate (op. 3 No. 4), Modena 1689, in Fr. Chrysanders Neuausgabe Bd. I, S. 142 (von Max Seiffert in „Organum" [III, 1] herausgegeben).

	T—D,	P—P,	P—P,	D—bD,	bD—D,	SD—T,	T—T
Takt:	1—3	4—6	7—11	11—13	14—17	17—21	21—23

[39]) Die Vorlage ist nur mit Fasch gezeichnet.

[40]) Noch Phil. E. Bach schreibt in seinem „Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen", 1753, II, 2: „Man kann ohne Begleitung eines Klavierinstrumentes kein Stück gut aufführen" und Quantz 1751 im „Versuch einer Anweisung . . .", XII, I. „Den Clavizymbal verstehe ich bei allen Musiken, sie seyn kleine oder große, mit dabey," Der Artikel Trio bei Sulzer; Allgemeine Theorie der schönen Künste 1778/79 schreibt der Kammersonate Solo-, der Kirchensonate Orchesterbesetzung zu. Vgl. auch K. Nef: „Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts", Beihefte der I. M. G., S. 41, wo der Sprachgebrauch der Alten, auf Kammerart gleich schwach besetzt, betont wird. Durch Riemanns Ausgabe wurde Altmann irregeführt, der solistische Besetzung annimmt im „Hdbch. f. Streichquartettspieler", Berlin 1928, S. 14.

[41]) Zur Geschichte des Haydnschen Streich-Quartetts. Ges. Aufsätze I, S. 242.

Der größere harmonische Reichtum des deutschen Meisters ist unverkennbar, wenn auch zunächst die harmonische Führung Corellis durch größere Formvollendung besticht. Bei näherer Betrachtung der musikalischen Struktur zeigt sich zu Gunsten des Faschschen Satzes, daß dieser das Thema dreimal wiederkehren läßt (T. 1, 13 und 16), und größere Einheit und affektgemäße Vertiefung erzielt als Corelli, dessen Ausgangsthema nach einmaliger Wiederholung in der P T. 4 nicht wieder auftritt. Das Faschsche Thema (s. them. Verz. A. Die Taktstrichsetzung Riemanns entspricht nicht dem Original) ist symphonischer Natur. Die beiden Geigen ergänzen sich zum Thema. Weder erste noch zweite Geige allein kann als abgeschlossener thematischer Gedanke gelten. Dagegen fällt z. B. bei dem Corellischen Thema (vergl. Beispiel 3) die Isometrik des 1. Taktes und im weiteren Verlauf die Scheinpolyphonie auf. Die beiden Violinstimmen lassen sich leicht in eine Linie projizieren. Bei dieser durchbrochenen Arbeit verharrt der Corellische Satz im weiteren Verlauf vorwiegend. Das Faschsche Thema kann nur in seiner Zweistimmigkeit wirken, und so tritt es denn auch bei seinem dreimaligen Auftreten T. 13 in der Vertauschung und T. 16 in der Unterdominant wieder in Normallage der Stimmen auf. Mit anderen Worten, es handelt sich um eine wesentliche stilistische Verschiedenheit. Der Corellische Satz ist im stylo phantastico, der Faschsche im stylo symphoniaco konzipiert [42]).

Die Gestaltung des Faschschen ersten Sonatensatzes entfernt sich also beträchtlich von der italienischen Praxis. Einen historischen Nachweis dafür, daß Fasch in seinem Sonatenschaffen sich nicht an italienische Vorbilder anlehnt, führt das von seiner eigenen Hand 1743 aufgesetzte Repertoir, das Engelke [43]) veröffentlichte. Die einzigen von Italienern komponierten Stücke, die darin Aufnahme fanden, sind ein Trio für zwei Flöten von Montanari (No. 33) und fünf Bläsertrios von Bomoliere (No. 41—46). Dagegen weist das Inventarverzeichnis an Concerten von Vivaldi 31 Stück, von Torelli 6, von Thessarini 10 auf. Corelli ist im ganzen Verzeichnis nicht vertreten.

Allegro 2/4. Auch der 2. Satz der vorliegenden Sonate, die obligate Instrumentalfuge, zeigt ein auffälliges Abbiegen des italienischen Typus zur gruppierenden Fuge der französischen Ouvertüre hin. Das Thema (s. them. Verz. B), T. 1—7, kadenziert in der T und erst eine Ueberleitung moduliert zur Dominante. Es wird von der V. II beantwortet mit einer Rückwendung zur T, T. 9—16, worauf die Va T. 17—22 das Thema in der T bringt. Ein zweistimmiger Kanon der beiden Geigen mit vollständig neuem thematischen Material steigert in T. 23—28 zu einer Tremolo-Akkord-Sequenz, die in T. 29—35 nach der P (F) führt. Nach diesem Zwischenspiel folgt die erste Durchführung in F-Dur. Zunächst liegt das Thema T. 36—41 in der V. I, von V. II in T. 42—45 in der Quinte C beantwortet. Der dritte Einsatz fehlt diesmal. Wiederum setzt ein Kanon zwischen V. I und V. II dynamisch steigernd und von C nach F zu einem Akkord-Sequenzen-Tromolo führend als zweites Zwischenspiel ein, T. 46—60. Eine homophone Ueberleitung führt in T. 60—66 zur 2. Durchführung in F, die als Engführung im Einklang, als Kanon, auftritt, T. 67—72, gefolgt von einer rückleitenden Sequenz T. 73—77, an die sich ein scheinpolyphoner Uebergang zur D a anschließt, T. 77—81. Die 2. Durchführung in a erscheint wieder als Engführung (Kanon), T. 82—87 und wird von einem Akkord-Tremolo sequenzierend T. 88—94 nach d gefolgt. Nun trägt die V. I das Thema rein homophon vor, T. 96—101, worauf sich wieder Tremolosequenz, T. 102—105, nach T und homophones (Terzen-)Zwischenspiel, T. 106—109, anschließen. Die Koda, T. 110—115, hat keinen Zusammenhang mit dem Thema. Es ergibt sich also folgendes architektonisches Schema des einthematischen Sonatensatzes:

	Zsp. P	Zsp. P	Zsp. T	Zsp. D	Zsp. T Koda
	T	P	P	D	T
Takt:	1—22	—35, 36—45,	—66, 67—72,	—81, 82—87,	—94, 96—109 —115

[42]) Die Termini halten sich an die Erklärung des Elsässers Seb. de Brossard, die er in seinem 1703 erschienenen Dictionnaire de musique, zurückgehend auf Athanasius Kirchners 1650 in Rom erschienene „Musurgia", gibt. Vgl. auch Mattheson: „Kern melodischer Wissenschaft", 1737, und E. Katz: „Die musikalischen Stilbegriffe des 17. Jahrhunderts", 1926, Diss.

[43]) a. a. O. Anhang II.

Anscheinend wurde hier noch mit einem nicht temperierten Generalbaßinstrument gerechnet, so daß man nicht auf jeder beliebigen Stufe kadenzieren konnte. Diesen Mangel sucht Fasch durch immer neue Kontrapunkte und damit verbunden durch neue Baßführung zu ersetzen [44]).

Ob die bei Fasch häufige Gruppenwiederholung im Fugenthema als Personalstilkonstante aufgestellt werden kann, muß erst eine vergleichende Untersuchung der Fugenthematik der Zeitgenossen feststellen. Das klassische Fugenthema etwa der Instrumentalfugen J. S. Bachs kennt keine Wiederholung [45]). Jedenfalls zeigt die Gruppenwiederholung im Fugenthema der Sonate das Bestreben nach Gliederung und damit das bewußte Abrücken von der barocken Verschachtelung.

Daß der homophone dritte Satz in der parallelen Tonart F und im Tripeltakt steht, stellt keine Abweichung von der Norm der italienischen sonata da chiesa dar. Das isometrische Hauptthema (vgl. them. Verz. C) tritt dreimal, und zwar in F. A und C, T. 1, 9 und 28, auf. Auffallen könnte hier die Terzenstaffelung. Doch ist A als D von d zu werten, und die Modulation führt in den Tuttiteilen (mit Generalbaßinstrument) nicht über den ersten Verwandtschaftsgrad (P—und D—Verhältnis) hinaus. Der architektonische Aufbau entspringt einem ständigen Alternieren von Tutti und Trio (senza basso e Continuo), deren erstes T. 5—8 in g, zweites T. 13—16 in a, drittes T. 21—27 in C, viertes T. 33—38 in F steht. Hierin zeigt sich deutlich der Orchesterkomponist, der in der Kammermusik Klanggruppen nebeneinander zu stellen versucht und Klanggruppen zum Satzbauprinzip erhebt. Von den beiden übrigen Tutti hat das erste, T. 17—21, modulatorische, das zweite, T. 38—45, abschließende Bedeutung. Stilistisch gehört der Satz, was die Struktur betrifft, zum stylo symphoniaco, wenn auch betonte Affektrhythmik des Hauptthemas wie auch der Seitenthemen modernere Züge darstellen. Die Schwerpunktsrhythmik, das gänzliche Fehlen von Synkopen oder Hemiolen, erinnern stark an eine stilisierte Tanzform. Der Satz ist auch in Liedform aufzuteilen: A = T. 1—12, B = T. 13—27, A (D—T) = T. 28—38, Koda = T. 38—45. Er ist Largo überschrieben und seine Stärke liegt weniger in der Melodik als in der Form und Harmonie. Der Rhythmik gemäß hat der Sarabandentyp die Konzeption beeinflußt. Die isometrische Rhythmik des Themas (s. them. Verz. C) beherrscht den ganzen Satz, der in F beginnt und schließt.

Fasch hat immer eine große Vorliebe für zweistimmige Generalbaßkanons gezeigt. Drei ganze Sonaten hat er in Kanonform geschrieben [46]). Auch das Thema des vierten Satzes der vorliegenden Sonate (s. them. Verz. D) stellt einen Kanon der beiden Geigen mit Continuo dar, in dessen 3. Takt die Bratsche zur Steigerung der Bewegung mit eingreift. Takt 3 und 4 des Themas wiederholen sich, analog der Wiederholung von T. 2 und 4 des Fugenthemas des 2. Satzes. An das Thema, T. 1—4, schließt sich eine Baßsequenz, T. 5—8, an, die von einem dreistimmigen Kanon T. 9 in der D, der dreimal repetiert, gefolgt wird. Dem Kanon schließen sich eine Reihe von Sequenzen an. Zunächst eine Quintschrittsequenz, T. 13—16, dann eine stufenweise Sequenz, T. 17—21. So wird ein Orgelpunkt F, die Parallele, erreicht, über dem eine zweitaktige Figur repetiert. Das Kontrastmoment des orchestralen Aufbaus des Satzes konnte nicht besser betont werden als darin, daß auf diesen harmonischen Höhepunkt eine abwärtssteigende Sequenz in Trioinstrumentierung stufenweise zur Unterquart C (D von F) führt, T. 26—31. Nun setzt der 2. Teil mit dem Hauptthema in der P (F) ein, T. 32—35, eine Sequenzengruppe leitet T. 37—40 nach F, T. 41—44 nach A als Trio, ein homophones Zwischenspiel tutti zurück nach F (T. 45—52). Der 3. Themeneinsatz in der Unterterz (VI) B, T. 53—56, und die folgende Sequenz T. 57—61 wendet sich zur P (F) zurück, ein Triozwischenspiel, homophon mit einer dreimaligen Taktwiederholung (T. 62—65), trennt vom 4. Themen-

[44]) vgl. W. Fischer in Adlers Handbuch I. Aufl., S. 486.

[45]) vgl. E. Naumann: „Darstellung eines bisher unbekannt gebliebenen Stilgesetzes im Aufbau des classischen Fugenthemas", Bln., 1878, S. 9: „Ein abermaliger charakteristischer Zug des Bachschen Fugenthemas tritt mir darin entgegen, daß ihm jede Wiederholung widerstrebt." s. a Handke in B. J. 1910.

[46]) M. Th. 82, Sonate, Canon a due Violini e Cembalo di Fasch; St. Dr. 2423/Q 1; Fürstenbergiana Nr. 23 (s. Anhang).

einsatz in F, T. 66—70. Darauf folgt eine stufenweise absinkende Triosequenz mit Sekundvorhalten nach A (D), T. 72—76, die in T. 77—79 befestigt wird. Als Abrundung des Satzes setzt nun der Anfangskanon in der lange gemiedenen Grundtonart wieder ein, wieder in Moll mit dem für das synphonische Thema typischen übermäßigen Dreiklang der III. Stufe (s. them. Verz.) T. 80—83, wieder von einer neuen Quintschrittsequenz gefolgt, T. 84—89 — das Sequenzmaterial ist stets neu —, die zur T zurückleitet. Die Koda, T. 90—93, wieder ein zweistimmiger Kanon, verwertet auch den typischen übermäßigen Dreiklang, der diesmal als Durchgang, eintritt.

Bei der Analyse der vorliegenden Sonate wurde die Kontrastierung besonders betont. Mit reiner Einthematigkeit zu arbeiten, war, wie gesagt, aus Gründen der Temperierung der Generalbaßinstrumente einer späteren Zeit vorbehalten, und als J. S. Bach auf Grund der brauchbaren Werkmeister'schen Temperierung der Tasteninstrumente die großartige Synthese der einthematischen Fuge fand, war es bereits zu spät, die Gattung überlebt. Er fand bei Zeit- und Zunftgenossen kein Echo. Die Ausdehnung der Faschschen Fugensätze, zumal der Ouvertürenfugen, fällt auf. Die Fuge der vorliegenden Sonate, bei weitem der gelungenste der Sätze, dauert z. B. 115 T., die der genannten Corellischen Sonate dagegen nur 39 Takte, der letzte Satz Faschs 93 T., der letzte Corellis 53 Takte. Es lohnt sich daher, die angewandten Kontrastierungsmittel noch einmal zusammenzustellen. Es finden sich in der Fuge Faschs das Nebeneinander von kanonischem und rein akkordischem (Tremolo-)Satz in Zwischenspiel I und II. Bei Zwischenspiel I und Durchführung II folgen Akkord- und Fugenarbeit in Engführung unmittelbar aufeinander. Vor der ausgeführten dritten Durchführung findet eine siebentaktige rein homophone Orgelpunktepisode Platz. Im 3. und 4. Satz erscheint das Kontrastierungsmittel des Alternierens zwischen Trioepisode und Tutti als Aufbauprinzip. Den 1. Satz endlich gliedert die Sechzehntelbewegung der Geige in jedem fünften Takt jeden Abschnittes über ruhendem Baß deutlich in drei Teile. Alle diese vorwiegend instrumentativen Neuerungen, die keineswegs als Selbstzweck, etwa als Instrumentaleffekte, anzusehen sind, zeigen klar das ernste Bestreben des Orchestermusikers Fasch, alle klanglichen Möglichkeiten auch in der Ensemblemusik zur Synthese der Form heranzuziehen. Aehnliches ist in der gleichzeitigen italienischen Literatur, abgesehen von einigen Echoeffekten (Naturnachahmung), nicht zu finden.

Die 2. Sonate der Sammlung L. D. 4023, II in D, Sonata a Flute trav., Violino, Bashon e Cembalo zeigt den seltenen Fall, daß sich Stimmbücher und Sparte in der gleichen Bibliothek befinden. Die von Graupners Hand geschriebene [47]) Partitur L. D. 3867/2 ist mit dieser Sonate identisch, und sogar die autographe Partitur findet sich, mit einigen geringfügigen, mit verblichener Tinte zugesetzten Korrekturen, als L. D. 3867/4 in der gleichen Mappe. Die Partitur L. D. 3867/4 ist von Fasch gezeichnet. Stimmen der Zeit tragen sehr selten Komponistennamen. Die Großform ist die gleiche wie L. D. 4023 I, die italienische Sonatenschablone: Largo C, Allegro 2/4 (Fuge), Largo 3/4 (Sarabande) und Allegro 3/8.

Das Generalbaßthema des ersten Satzes (s. them. Verz. A) tritt diesmal solistisch nacheinander in Fag., Fl. und V. auf, T. 1—7. Diese Exposition führt zu einem Orgelpunkt auf der D, in der der Terzenkontrapunkt eine Rolle spielt, T. 7—9. In homophoner Führung geht es weiter zu einem Orgelpunkt auf der WD (E), T. 12 und 13, und deren Auflösung in die D, T. 14. In homophoner freier Fortspinnung mit neuem Motivmaterial wird die obligate P in T. 17 erreicht, um als Ausgangspunkt einer Triosequenz nur vorübergehend berührt zu werden, T. 17—21. Die T wird in homophoner Schreibart in T. 22 erreicht, und ebenso über einem Orgelpunkt in Terzen- und Dezimenmelodik bis zum Einsatz des Hauptthemas in der T, T. 26, festgehalten. Homophon endet der Satz, nachdem der D-Abschluß, wie meist bei Fasch, erst durch einen Trugschluß, den Sekundakkord der II. Stufe, herausgezögert wurde. Kontrastierungsmittel

[47]) Nach einer Bleistiftnotiz der Bibliothek (Noack). Die Sauberkeit einer Graupnerschen Partitur stellt Mattheson im „Vollkommenen Kapellmeister", Hbg. 1739 als vorbildlich fest.

sinm die Terzen- und Sextenklänge in T. 7 und 25, die Klopfakkorde der Sequenz, T. 17—20, und schließlich der Sextengang, T. 22—24.

Allegro 2/4. Der nun folgende 2. Satz entlehnt der Fuge lediglich den Bewegungsimpuls und die Ablaufsrichtung. Von eigentlicher Fugierung kann kaum noch die Rede sein. Ein aus einem Motiv von 6 Noten gebildetes Thema tritt durch seine Verhakung gleich in Engführung ein, so daß die Exposition in T. 1—4 abgewickelt ist. Der 2. Themeneinsatz in der P erfolgt in der gleichen Anordnung und mit gleicher Baßführung in den Takten 32—35, der 3. auf der T genau wie zu Anfang in den Takten 53—56, der 4. auf der SD G in umgekehrter Folge der Stimmen in den Takten 70—73, und endlich der letzte Einsatz wiederum der Exposition entsprechend in den Takten 91—94, und immer, auch in der SD, mit gleichem Baß. Von den 105 Takten der Fuge entfallen somit auf die eigentliche Fugierung 5 mal 4 = 20 Takte, während der Rest, 85 Takte, auf Sequenzen und homophone Zwischenspiele verteilt ist. In diesen Zwischenspielen bringt Fasch gelegentlich thematische Anklänge, die 5 ersten Noten des Themas mit dem zugehörigen Baß. So in den Takten 13—15, 18 und 101. Durch die Art dieser Zwischenspiele nähert sich diese „Fuge" dem Sonatentypus. Dann hätte man T. 1—33 bis zur Kadenz in die P als Exposition, T. 33—91 als Durchführung und T. 91—105 als Reprise zu betrachten. Das 1. Zwischenspiel in durchbrochener Arbeit (them. Verz. b) beginnt in der D und fungiert als 2. Thema insofern, als es in der Durchführung, T. 41 f., und in der Reprise, T. 97 f., wiederkehrt. Bedenklich wäre nur, daß mitten in der Durchführung, T. 53, der markante Einsatz des Hauptthemas in der Grundtonart (Rondo) vorkommt. Es handelt sich hier noch, und das ist das positiv zu bewertende bei Fasch, um ein Experimentieren, um ein Suchen nach der endgültigen Form des Sonatensatzes. Es liegt hier der Versuch vor, den Sonatensatz aus einem einzigen Motiv heraus zu entwickeln. Das 2. Thema stellt sich nämlich auch nur als veränderte Fortspinnung des in die D versetzten 1. Motives dar, verhakt durch die ostinate Baßfigur des 1. Themas. (S. T. 13—15 und 39—41.)

An Kontrastwirkungen sind die gleichen angewandt wie in dem ersten Satz, nämlich Trioepisoden, zweimal sogar ein Duo und stets neue Fortspinnung des Themas.

Largo 3/4. Der sarabandenartige 3. Satz steht in der P (h) und endet nach dem üblichen Terzschluß (WD-Sekundenakkord, vgl. 1. Satz) auf der Dominant A. Das ausgeprägte Thema (vgl. them. Verz. C) setzt in der V. ein, erfährt Beantwortung durch das Fagott in der P und durch die Flöte in der Tonika. Eine archaisierende Hemiolenbildung in den Oberstimmen schließt auf der D ab, die in einer gleichfalls historisch anmutenden Modulation zur T (Orgelpunkt) geführt wird. Mittels des erwähnten Trugschlusses wird der endgültige Abschluß auf der D erreicht.

Allegro 3/8. Der letzte Satz verzichtet auf Fugierung und stellt ein Rondo dar, wie es in der Konzertform der Torelli, Vivaldi zu Hause ist. Dieses Konzertrondo verändert jeweils die Tonart des Hauptgedankens bei dessen Erscheinen und nimmt die Grundtonart erst beim Schlußritornell wieder auf. Der Satz ist zweiteilig mit Reprisen. Das synphonische Thema (s. them. Verz. D) verharrt in der T T. 1—12. In einer gangartigen Modulation erreicht Fasch die Dominante, T. 12—19, wo die V. ein homophones 2. Thema im Trio V., Fag. und Cemb. vorträgt, das ihr gleichfalls in der D von der Fl. abgenommen wird, sodaß es, nur von der bassierenden V. begleitet, nunmehr im Duo erscheint (them. Verz. d). Ein geräuschvoller Tuttieinsatz, T. 27—34, bringt unter mehrmaliger Taktwiederholung den ersten Teil des Satzes zum Abschluß auf der Dominante. Unter Stimmtausch der Fl. und V. eröffnet der 2. Teil mit dem Hauptthema in der D (T. 35—47), unter Taktwiederholung führt ein gangartiger Anhang in die D (T. 47—54), worauf unmittelbar das Hauptthema in der Grundtonart mit einigen harmonischen Modifikationen anschließt (T. 55—70). In der Grundtonart tritt nun auch das 2. Thema auf (T. 70—78), wieder in gleicher Kontrastinstrumentierung, und der gleiche rauschende Abschluß des ersten Teils, nunmehr in die T transpo-

niert, schließt ab. Hier ist der klassische Sonatensatz mit Zweithematigkeit und der typischen Tonartenfolge vorgebildet:

: I. Th.	Seitens.	II. Th. (imit.)	Epilog :	: I. Th.	Ueberltg. 2. Seitens.
T	T—D	D	D	D	D
1—12	12—19	19—27	27—34	35—47	47—54

Ueberltg.			
I. Th.	3. Seitens.	II. Th.	Epilog :
T—D	D—T	T	T
55—62	62—70	70—78	78—86

Der Durchführung fehlt hier nur noch die harmonische Vertiefung des thematischen Gehaltes. Sie ist noch nichts anderes als eine veränderte Fortspinnung des Themas. Schüchtern kündigt sich der Sinn für harmonischen Reichtum an dieser Stelle in der Episode T. 39—46 an, die die WD stark betont. Die Sonate ist für Kirchen- und Kammermusik gleich gut zu verwenden.

L. D. 4023, III, Sonata a 4, Hautbois, Flûte a bec[48]), Violino et Cembalo, 4 Stimmen. Die Sonate setzt zur Stützung des Cembaloparts ein Fagott voraus, denn die Baßstimme gebraucht öfters Kontra-C.

Largo ¢ Das imitatorisch angelegte Thema kehrt T. 9 in umgekehrter Einsatzfolge in der D samt seiner Fortspinnung wieder (s. them. Verz. A; T. 1—6 bezw. 9—14). Die sequenzierenden Modulationen werden mit Motivmaterial des Themas bestritten. T. 17 erfolgt der Themeneinsatz wieder in der T, diesmal mit kleinen Modifikationen. Die Koda (T. 25—28) leitet diesmal ohne vorherigen Trugschluß gleich in den D-Schluß.

Allegro ¢ Neue Themen und neue Kontrapunkte werden im Verlauf dieser Fuge nicht eingeführt. Sie ist einerseits frei von den homophonen Episoden, anderseits läßt sie die Fugierungsmittel der Fuge für Tasteninstrumente, wie sie Bach aus der Choralbearbeitung übernimmt, Augmentation und Diminution des Themas noch vermissen. Von der 3. Durchführung ab (T. 29) greift das Cembalo thematisch mit ein, so daß von da ab eine vierstimmige Fuge vorliegt. Das schmissige Fugenthema (them. Verz. A) erfährt bei der Beantwortung manchmal geringfügige Abänderung, z. B. fällt der Auftakt weg, T. 14 und 16. Modulationsordnung:

T P D D — P — T.

Largo 3/4 g. Ein chromatisches Thema (them. Verz. C) wird frei imitiert, T. 1—11, worauf ein homophones Zwischenspiel mit neuem Motivmaterial zur P überleitet und mit schwerer Hemiolenkadenz zur T zurückleitet, T. 11—32. Hier greift die Geige das Hauptthema wieder in der Grundtonart auf und kadenziert in die P, T. 32—37, von wo aus mittels Sequenz der Abschluß in der T erreicht wird, T. 37—42. Die Koda, T. 42—47, zeichnet sich durch harmonischen Reichtum aus. Das Stück ist bezeichnend für die Gruppeninstrumentation und Episodenbildung. Der Cembalobaß greift nur an thematischen Stellen ein.

Allegro 2/4. Der letzte Satz stellt ein Instrumentalrondo mit symphonischem Thema (them. Verz. D) dar, eine Form, für die sich ein bestimmtes Schema nicht aufstellen läßt. Das Thema besteht aus drei Motiven: Tonleiter, Sequenzmotiv und Gruppenwiederholung und tritt sechsmal auf (T, D, P, T, SD, T), jedesmal in neuer Vertauschung der Stimmen. Das letzte Zwischenspiel berührt als Kulmination der Modulation die Unterquint der Unterquinte (T. 85—87 As). Es treten dem Ritornellthema keine abgerundeten Nebenthemen oder gar Sätze gegenüber; vielmehr handelt es sich hier um improvisationsartige Zwischenglieder, die die Modulation vollziehen und an die Stelle der Soli der Vormozartschen Konzertform, etwa bei Torelli und Vivaldi, treten. Von der Gruppenwiederholung und der Stimmvertauschung wird auch in diesen Zwischengliedern reichlich Gebrauch gemacht. Instrumentierungsgegensätze fehlen gleichfalls nicht.

[48]) Umschlagblatt. Die Stimme ist nur Flauto überschrieben, aber im französischen Violinschlüssel notiert.

L. D. 4023, IV. Sonata a 2 Hautbois e Basson. Stimmbücher, F-Dur. Eine Cembalostimme dazu ist nicht vorhanden und zur Aufführung auch nicht erforderlich. Die Sonate scheint zu Serenadenzwecken verfertigt. In der Fassung der Vorlage ist die Sonate fünfsätzig. Möglicherweise hat der dritte Satz, Largo 3/4 in d, ursprünglich nicht zu der Sonate gehört. Er schließt in der D A, worauf der vierte Satz, eine Fuge, in F-Dur beginnt. In den Stimmen ist die Reihenfolge der Sätze vertauscht. Das häufige Auftreten der WD und M spricht ebenfalls für die Aufführung ohne Generalbaßinstrument.

Largo C. Das Thema des Einleitungssatzes zeigt scharfe Gliederung durch Pausen (them. Verz. A). Es kehrt im Verlauf des Satzes nicht mehr wieder, sondern teils in scheinpolyphonen Sequenzen, teils in durchbrochener Arbeit wird die Form in der bei Fasch bekannten freien Fortspinnungstechnik mit ständig wechselndem Motivmaterial weitergesponnen. Gestaltende Funktion kommt also lediglich der Baßlinie zu, die folgenden Modulationsweg einschlägt:

	T	—	WD	—	M	—	P	—	D	—	T	—	D
Takt:	1		6		7		11		16		19		25—26

Der Satz gehört der mittleren Schreibart an.

Allegro 3/8. Der Satz stellt eine Etappe auf dem Wege zur klassischen Sonate dar. Das 2. Thema tritt zuerst, wohl mit Rücksicht auf den Umfang der Oboe (bei Fasch c'—c'"), in der WD auf, T. 17—20. Die Durchführung ist bereits entwickelter als in der Sonate II der Sammlung, T. 42—78. Koda der Exposition und Reprise sind wie in der Sonate II identisch. Die formale Gliederung ist folgende:

Exp.:					Durchfg.:		
Th. I	Ueberltg.	Th. II	Ueberltg.	Koda	Th. I	Gang	Gang
T	SD—WD	WD	D	D	D	T—WD	WD—M
1—12	12—17	17—20	21—33	33—41	42—53	53—57	57—61

Reprise:

Sequ.	Rückfg.	Th. I	Ueberltg.	Th. II	Rückfg.	Koda
WD—WD	D—T	T	SD—D	D—	D—T	T
62—70	70—78	79—91	91—99	99—102	103—108	108—116

An dieser Schablone wird leicht die große Bedeutung klar, die Fasch der Durchführung anweist. Ihre Symmetrie, das Kulminieren in der M, das Vorwalten fremder Tonarten, sind deutliche Zeichen dafür. Es ist schwer zu entscheiden, ob man die Fagottlinie oder das Oboenduett als Hauptthema ansprechen will (s. them. Verz. B). Für die formale Gliederung ist die Frage belanglos. Jedenfalls sieht man hier, wie sich bei Fasch der Themabegriff allmählich losschält.

Largo 3/4. Ueber dem stützenden Fag. trägt die 2. Ob. das sehr kantable, rein homophone Thema (them. Verz. C), T. 1—9, vor, das darauf von der 1. Ob. im Einklang imitiert wird und sich zur P wendet, T. 9—16. Ein mit freien Motiven arbeitendes Zwischenspiel, T. 16—23, führt zum Themeneinsatz in der P und deren D, T. 23—33. Mittels Sequenz wird zur T zurückmoduliert, T. 33—41, die in Hemiolenkadenz befestigt wird, T. 41—45. Eine freie Koda schließt in der D, T. 45—50. Lediglich die Rhythmik des Themas erinnert noch an die Sarabande. Auch hier sind alle möglichen Kontrastwirkungen (Wechsel von Zwei- und Dreistimmigkeit, Harmoniewechsel und fremde Fortspinnungen) zur Formbildung und Formerweiterung voll ausgenutzt.

Allegro ¢ Dieser Satz ist eine streng gearbeitete Doppelfuge, deren Kontrasubjektausgleich mit dem Hauptthema auftritt (s. them. Verz. D). Die Exposition, T. 1—12, wendet sich zur Dominante. Darauf leitet ein pseudopolyphones Zwischenspiel mit Gruppenwiederholungen über D, T, P, M (Höhepunkt), P, deren SD g zur P, T. 14—25. Eine chromatische Sequenz mit unmittelbarem Dur-Mollwechsel verlegt die vorher, T. 14—17, in durchbrochener Arbeit auf beide Oboen verteilte Stimmführung in die 2. Oboe solo, stellt also durch diese Projektion der „Zweistimmigkeit" in eine Linie die pseudopolyphone Konzeption unter Beweis. Die Sequenz leitet zur ersten Durchführung in der T, T. 26—27. In diesem Zusammen-

hang verdient Beachtung, daß das Subjekt ebenfalls Chromatik aufweist, das Kontrasubjekt Synkopen. Die erste Durchführung bringt nur einmal die Themen in den Außenstimmen, T. 28—30, und wendet sich gleich zur SD, zur 2. Durchführung, T. 33—44, mit Kadenzierung zur Tonika. Nun trägt das Fag. das Thema zum erstenmal vor, T. 45—48, von neuen Kontrapunkten der beiden Oboen begleitet. Eine wörtliche Wiederholung des ersten Zwischenspiels mit Gruppenwiederholung, T. 50—54, D—T, sowie eine dreistimmige Koda, SD, D, T, bilden den Schluß, T. 55—59. Einen regelmäßigen oder symmetrischen Aufbau läßt die Fuge noch sehr vermissen. Gewisse Auflockerungen des polyphonen Satzes, wie der Terzen- und Dezimenkontrapunkt T. 9—10 und öfters und die Pseudopolyphonie sind in den Zwischenspielen charakteristisch. Das wird noch unterstrichen durch die rein akkordische Kadenz, die zur D moduliert. Wahrscheinlich war dieser Satz ursprünglich für die 3. Stelle vorgesehen.

Allegro 12/8. Erinnerungen an die Suite, die den Serenadencharakter der Sonate noch deutlicher hervorkehren, erweckt der Schlußsatz. Es handelt sich um eine in Sonatenform stilisierte Gigue. Ein schärferer Kontrast gegenüber der voraufgehenden Fuge ist nicht möglich. Bei der Kurzatmigkeit des Themas (s. them. Verz. E) ist von der großen Barocklinie wenig übrig geblieben. Fasch arbeitet hier nach der neuesten neapolitanischen Technik. Glatte Triolenmotivik, Terzenkontrapunkte, Sprungtechnik, Echothematik und Flächenharmonik sind die Kriterien. Die Satzstruktur gleicht sehr den Auskehrern Vivaldischer Konzerte. Ein tonartlicher Gegensatz vertritt die Stelle eines 2. Themas, T. 8 bezw. 31. An die Sonatenform erinnert nur die harmonisch reich ausgestattete Durchführung: D, M. P, T, D. Der Terzenkontrapunkt kennzeichnet den homophonen Satz, der an die Griff- und Atemtechnik der Oboer nicht geringe Anforderungen stellt.

Eine Neuherausgabe dieser lebendigen, sprudelnden Sonate, eines reinen Kammermusikwerkes, verdiente noch heute berechtigte Beachtung.

L. D. 4023, V, eine Triosonate für Querflöte, Violine und Cembalo in G in Stimmen ist identisch mit der Partitur L. D. 3867/1. Riemann hat die Sonate im „Collegium musicum" als No. 12 für 2 Violinen, Cello und Pianoforte mit Continuoaussetzung veröffentlicht. Die Riemannsche Publikation stellt eine seiner bekannten Bearbeitungen für den praktischen Gebrauch dar. Phrasierung, Dynamik und vielfach auch die Taktstriche sind nicht original (vgl. them. Verz. L. D. 4023, V). Die Sonate stellt an die Ausführenden keine besonderen technischen Anforderungen und kann in der Kirche chorisch besetzt werden. Die Vorlage enthält jede Stimme zweimal. Die thematisch beteiligte Cembalostimme würde dann durch einen oder gar zwei Violone verstärkt, deren das bei Engelke [49]) mitgeteilte Instrumentarium der „Concert-Stube" des Zerbster Schlosses vom Jahre 1743 zwei Stück aufzählt. Die Noten Contra D (s. T. 3 u. ö.) auf der leeren 6. Saite machen dann keine Bedenken mehr.

Affettuoso C. Das in eine Linie zusammengezogene Generalbaßthema [50]) (s. them. Verz. A), dessen Motiv a stufenweise sequenziert wird, wird in dieser Form in der Oberquinte von der Fl. beantwortet und zur Dominante geführt, T. 1—5. Ein ebenso gebautes 2. Thema rückleitender Tendenz führt durch Beantwortung in der Unterquinte zu einem Orgelpunkt auf der SD. Die homophone Passage über der SD zeigt Gruppenwiederholung und Sequenzbildung. Das 2. Thema spinnt sich zur Sequenz T—D aus, T. 10—13. In T. 14 tritt das Hauptthema, zerlegt in seine symphonischen Faktoren, in seiner Urgestalt auf mit Richtung zur SD. Unter Stimmtausch folgt die gleiche Sequenz, T. 16—19, T—D. Die Koda wird durch eine Fermate auf der WD verzögert. Die Stimmenverteilung berücksichtigt geschickt das günstige hohe Register der Querflöte. So erscheint beim Stimmentausch der Sequenz die Fl. aus klanglichen Gründen in der höheren Oktav, obwohl dem Umfang des Instrumentes gemäß die ursprüngliche Lage durchaus möglich gewesen wäre.

[49]) a. a. O., S. 51.
[50]) vgl. Riemann „Coll. mus." No. 12, 1. Satz, T. 15—16.

Das im stylo symphoniaco entworfene Tonstück zeigt nachstehende Kadenzfolge

	T	—	D	—	SD	—	T	—	D	—	T	—	D
Takt:	1		6		8		10		13		14		19—21

Allegro C. Das originelle, sequenzierende, instrumentale Thema (s. them. Verz. B) wird, indem sich das Cembalo an der Fugierung beteiligt, dreimal in normaler Weise gebracht. Seine Substanzgemeinschaft mit dem Thema des ersten Satzes springt ins Auge: Motiv a = stufenweise absteigende Sequenz, Motiv b hat bei notengetreuem Anfang gleiche latente Harmonie. Das Kontrasubjekt weist Synkopen mit Sekundenreibung auf. Ein homophones Zwischenspiel (T—D, T. 14—27) bringt Imitationen, Taktwiederholung auf der SD und absteigende Sequenz (= Gruppenwiederholung) und Diminuendo; wenigstens zeigt die Fl.-Stimme eine pp. an[51]). Nach einer Generalpause setzt die erste Durchführung auf der D in den beiden Oberstimmen solo ein[52]), bringt in dieser Kontrastwirkung das Thema zweimal, und kadenziert in die P, T. 28—36. Ein Zwischenspiel betont die P, T. 36—38, in der die 2. Durchführung das Thema nur im Baß auftreten läßt[53]). Auch das nachfolgende Zwischenspiel bewegt sich in der P, T. 42—50. Die dritte Durchführung bringt wieder nur einmal beide Themen. Engführungen und Vergrößerungen sind gemieden. Die Modulation verläuft sehr normal: T, D, P, T.

Die Tatsache, daß das in der Fortspinnung der Exposition allerdings in der Grundtonart über einem Dominant-Orgelpunkt auftretende neue, homophone Kontrastmotiv (T. 15, them. Verz. b) in T. 44 wieder begegnet, zwingt dazu, die Fuge auch von der Seite der Sonate aus zu betrachten und den neuen Gedanken, wenn er auch in der Reprise nicht wiederkehrt, dennoch als 2. Thema aufzufassen. Folgende Gliederung läßt sich dann aufstellen: Exposition: Fugato des ersten Themas, T. 1—14, 2. Thema, Fortspinnung bis zur WD, T. 15—27; Durchführung: 1. Thema in D, T und P, T. 28—43, 2. Thema und Fortspinnung in P, T. 44—50; Reprise: 1. Thema in der T und Koda, T. 51—61. Zum vollen Sonatentyp fehlen also nur die aus der Suite übernommenen Wiederholungszeichen und das Wiederauftreten des 2. Themas in der Reprise.

Largo 3/4. Ein Skalenthema von viertaktiger Gliederung leitet diesen Satz ein (s. them. Verz. C). Außer diesem dient ein neues fugato in den Oberstimmen gebrachtes Sequenzmotiv (T. 10—14 und 35—39, them. Verz. c) als Konstruktionsmittel. Modulation: T, D, P, T. Der durchweg dreistimmige Satz beginnt und schließt in der P der Grundtonart und ist einer der wenigen langsamen Sätze in Faschs Sonaten, die ein 2. Thema einführen. Wie im vorigen Satz, stehen auch hier 1. und 2. Thema in der gleichen Tonart.

Allegro 3/8 G. Eine Menuettgigue beendet die Sonate, deren Themen (s. them. Verz. D und d) für die Gruppenwiederholung, wie sie in Faschs Ouvertürenfugen Bedeutung erlangt, typisch sind. Das Hauptthema wird von der Fl. in der Quinte beantwortet. Ein dominantisches 2. Thema schließt unmittelbar an, und eine viertaktige Koda I beschließt die Exposition in der Dominante. Im Sequenzmotiv des Hauptthemas ist thematische Arbeit zu beobachten. Die Durchführung beginnt mit dem Hauptthema im Cemb.-Baß auf der D, führt über P. WD, D zur Reprise, in der das erste Thema wie im ersten Satz verteilt wird (erster Satz T. 14—15). Das 2. Thema folgt in der Grundtonart nebst einem viertaktigen Nachsatz. Koda I und II sind identisch. Außer dem Einleitungssatz hat jeder Satz dieser Sonate zwei Themen.

L. D. 4023 VI. Sonata a Flute travers, 2 Violetti e Cembalo. Stimmbücher in G. Die Stimmen der beiden Violetti sind im französischen Violinschlüssel notiert (vgl. them. Verz. b und D) und waren ursprünglich für Schnabelflöten bestimmt. Die Anweisung Flûte a bec ist gestrichen und

[51]) Riemanns Bearbeitung deutet die Stelle komplizierter aus.

[52]) In der Riemann-Ausgabe spielt das Klavier obligat mit, die V. im Bass oktavierend, wodurch der Episodencharakter, der Klangkontrast, die Gruppierung dieser Stelle verloren geht.

[53]) Riemanns Bearbeitung setzt die schlecht überlieferte Stelle in der SD aus, ohne die Vorlage anzugeben.

durch Violetta (was hier so viel heißt wie kleine, dreisaitige, geigenartige Viola, nicht etwa Bratsche) ersetzt. Letztere Bezeichnung diente der Aufführungspraxis und ist von fremder Hand hinzugefügt. Die Konzeption des Werkes berücksichtigt in sehr starkem Maße den Klang Blockflöten, die zu der Zeit auch Dolzflöten genannt wurden. Fasch schreibt die Schnabelflöte immer im französischen Violinschlüssel (s. o. L. D. 4023 III). Auf den ersten Blick fällt auf, daß sich die beiden Violetti vorwiegend in Terzenparallelen bewegen. Klangliche Momente sind hierbei unter Berücksichtigung des matten, ausdruckslosen Blockflötentimbres bestimmend gewesen. Die Sonate ist die erste der Sammlung, die, wohl aus dem gleichen klanglichen Grunde, auf eine Fuge verzichtet.

Andante C. Das durchaus polyphon angelegte Thema (s. them. Verz. A, Symphonik und Sequenz) läßt Fugierung erwarten, aber in rein homophoner Arbeit entwickelt die Querflöte, alternierend mit den Terzenketten der Blockflöten, den Modulationsverlauf (T, P, M, P, T). Auf der T kehrt das Anfangsmotiv mit Koda wieder. Die Terzeneinwürfe der beiden Blockflöten heben gewandt die Eintönigkeit der Fortführung auf. Das ästhetische Ziel der Zweithematigkeit wird in der klanglichen Ebene zu erreichen gesucht.

Allegro ¢ Auch in diesem Satz treten die Dolzflöten nur in Terzen- und Sextengängen auf und gewinnen insofern strukturelle Bedeutung, als ihr Thema (them. Verz. b) stets an das vorgetragene Hauptthema anschließt und durch seine homophone Bauart (Gruppenwiederholung) sowie seinen klanglichen Kontrast als *2.* Thema gelten kann. Das *2.* Thema steht allerdings nicht in der D und bringt in dieser Rondosonate auch in der Durchführung keinerlei harmonische Verwicklungen. Das 1. Thema (s. them. Verz. B) glänzt in der Querflöte nach einem prägnanten Kopfmotiv in brillanter Sequenzmotivik, die aber lediglich modulatorische Absichten und keineswegs kontrapunktischen Ehrgeiz hat. Der Satz ist vollkommen homophon und kann in seiner Dreiteiligkeit T, D und T als „Rondo-Sonate" gelten.

Affettuoso 3/4. Die Fl. trägt ein schön geschwungenes Barockthema mit D-Schluß (s. them. Verz. C) vor, das seine glückliche Ergänzung in den terzenden Blockflöten findet, die T. 14 nach D-Dur kadenzieren. In der siebentaktigen Beantwortung macht sich ein schönes Symmetriegefühl geltend. Es folgen in gegensätzlicher Gruppeninstrumentation Sequenz und Rückführung zur P, und nach einem Trugschluß Koda nach D-Dur.

Allegro 3/8. Der Satz ist von Bedeutung für die frühe Entwicklung der Sonatendurchführung bei Fasch. Ein Kontrastthema eröffnet alternierend in den Instrumentengruppen (s. them. Verz. D), und ohne Ueberleitung folgt sogleich ein dominantisches *2.* Thema. In dieser Tatsache sehen wir einen weiteren Beleg für die These, daß sich die polare Zweithematigkeit bei Fasch aus dem einthematischen Satz mit mehrgliedrigem Thema entwickelt hat (s. them. Verz. d). Die Durchführung beginnt mit dem Vortrag des ersten Themas in der D, das motivisch bis zum Orgelpunkt auf der ST (M. der D, T. 48—51) fortgesponnen wird. Nach einer Kadenz in die WD, T. 59, setzt das Hauptthema in der D wieder ein, diesmal kanonisch von der ersten Blockflöte imitiert, und seine freie Fortspinnung mit Hemiolenkadenz leitet zur Reprise, T. 75, in der das *2.* Thema, und zwar in der D, wieder auftaucht. Koda II ist die Transposition von Koda I in die Grundtonart (T. 98—106 = 30—36). Die Reprise hat in diesem Falle noch nicht die Funktion, 1. und *2.* Thema in einer Tonart, auf einer Ebene, zu vereinigen. Fortschrittlich ist an diesem Satz jedoch die tonalitätslockernde Durchführung und die durch klangliche Kontraste genügend unterstrichene Gegensätzlichkeit der beiden in ihrer Gruppenwiederholung symmetrischen Hauptthemen.

Das starke Durchschimmern der Suitentypen sowie die Besetzung mit drei Flöten läßt eine speziell kammermusikalische Verwendung dieser Sonate voraussetzen.

L. D. 4023, VII. Sonata a 2Violini e Cembalo in E, Stimmbücher. di G. Fr. Fasch. Die Sonate ist die einzige autographe der Sammlung.

Das Umschlagblatt ist von der gleichen Hand geschrieben, die auch die übrigen Umschläge geschrieben hat. Die Cembalostimme ist beziffert und steht als solche auch allein da[54]). Riemann zitiert die gleiche Sonate in D-Dur in seiner Großen Kompositionslehre, II. Bd. S. 110 ohne Quellenangabe. Die Sonate ist dreisätzig: Andante, Allegro, Allegro.

Andante C. Schon die lombardische Rhythmik des Themas (s. them. Verz. A) erinnert an die italienische Provenienz dieser Barocklinie. Von der V. I in der D beantwortet, leitet die Exposition zur WD, T. 1—9. Das gleichfalls polyphone Zwischenspiel beginnt fugato, T. 9—10, und sequenziert nach gis (M), T. 15. In gis-moll trägt die V. I erneut das Thema vor. Die Durchführung wendet sich aber bald zur WD (Fis) und von da aus sequenzierend zur D, T. 24—28. In T. 29 erklingt das Thema noch einmal in der T, um alsdann in homophonen Sextenparallelen zum Schluß zu führen. Der Satz ist charakterisiert durch seine hochbarocke Faktur im style d'une teneur. Kontrastierungen fehlen. Eine Taktwiederholung, T. 32 und 33, ist festzustellen. Der Satz schließt in die Tonika.

Allegro 2/4. Der Satz zeigt den Keim der vorklassischen Sonatenform mit einem Thema. Ein dominantisches 2. Thema erscheint zwar, T. 13—15, spielt aber in Durchführung und Reprise keine Rolle mehr. Das symphonische Skalenthema (s. them. Verz. B) verteilt sich auf Oberstimmen und Baß, wird ebenso in der D von der V. II beantwortet und führt wie im ersten Satz zur Wechseldominante. Von hier aus führt eine Sequenzkette mit immer neuem Motivmaterial zum D-Schluß des ersten Teils. Der Satz hat Reprisen. Die Durchführung bringt zunächst das Thema in neuer Verteilung auf die Stimmen in der Dominante. Der Baß hat hier nur harmonische Funktion. Die harmonische Gliederung zeigt große Aehnlichkeit mit dem ersten Satz. Nach der D steuert die erste Sequenz wieder gis-moll an, T. 51, die zweite erreicht in T. 60 die WD. Dieser Harmoniewechsel wiederholt sich in den Takten 64—69. In T. 71 ist die D erreicht, die dann durch Orgelpunkt und Quintschrittsequenz gefestigt wird, T. 71—86. In der Reprise erfährt das Thema eine Abänderung zur SD. Danach wird die D wieder durch orgelpunktartige Akkordumspielung gefestigt, und die in die T transponierte Koda I des Vordersatzes führt zum Ganzschluß. Die Durchführung, soweit bei der neuen, wesensfremden Motivik noch von einer solchen geredet werden kann, ist hier noch nicht wesentlich von der Fortspinnung verschieden. Es entsteht folgendes Formschema: A X B: ‖: A Y A B :‖, wobei X und Y die „Entwicklung", die Unterstreichung die Dominantfunktion andeuten[55]). B = Koda.

Allegro 2/4. Der 3. und letzte Satz der Sonate ist von gleicher Faktur wie der vorhergehende. Von Bedeutung ist hier das erstmalige Auftreten motivischer Arbeit. Die Durchführung beginnt mit einem ausgeprägten, dem Hauptthema (s. them. Verz. C) entsprungenen Motiv, das sequenzierend und imitatorisch Verwendung findet (vgl. Beispiel 4), so daß obiges Formschema folgendermaßen modifiziert und verbessert erscheint: A X B ‖: aa Y A B :‖ Diese Neuerung — Scheibe berichtet noch nichts darüber —, stellt eine wesentliche Intensivierung der Form und damit auch ihres Affektengehaltes dar. Wenn die Sonate, wie man annehmen darf, während Faschs Darmstädter Aufenthaltes 1713 entstanden ist, steht sie wahrscheinlich ohne Vorgang da.

Sie vereinigt also drei wesentlich einthematische Satztypen. Erstens: den aussterbenden durchkomponierten Sonatensatz; weitens den zweiteiligen Satz mit Reprisen; drittens den gleichen Typ mit entwickelter Durchführung. Außerdem zeigen die Hauptthemen, wenigstens B und C, eine gewisse zyklische Verwandtschaft.

L. D. 4023, VIII, Sonata a 2 Hautbois et Cembalo di Fasch. Die Cembalostimme trägt die Aufschrift: Cembalo e Bassone. Die Sonate ist also für die Kammer bestimmt. Die Stimmen liegen in Graupners Handschrift vor[56]). Sie zeichnen sich aus durch vermehrte dynamische Zeichen-

[54]) vergl. o. S. 22, St. Dr. 2423/Q 7.
[55]) nach dem Vorgang Tuttenbergs a. a. O., S. 45.
[56]) vergl. Noaks Randbemerkung in L. D. 3867/1.

setzung, die ein deutliches Schlaglicht auf die bisher wenig besprochenen Diminuendo-Wirkungen wirft (vgl. die Themen A und B im them. Verz.), ferner im Anfang des 1. Satzes der Cemb.-Stimme durch die abwechselnden Bemerkungen Bahson und Tutti, später p und Tutti, woraus hervorgeht, daß bei p-Stellen das Continuoinstrument auszusetzen hatte, was für stilechte Bearbeitungen unbedingt zu beachten ist. Im anderen Falle wird ein bestimmendes Moment des Aufbaues, die Kontrastwirkung des Instrumentationsgegensatzes, zerstört.

Andante C. Im Thema dieses Satzes sind die Mannheimer Seufzer vorgebildet (s. them. Verz. A). Es tritt im Verlauf des durchkomponierten, einteiligen Sonatensatzes dreimal auf (T, P, T). Die Verbindungsglieder sind teils homophon, teils polyphon sequenzierend gestaltet. Auffallend lange wird C-Dur, die D der P, als Höhepunkt der harmonischen Entwicklung festgehalten (T. 10—15). Der in gemischter Schreibart gehaltene Satz schließt in der Dominant.

Un poco allegro 2/4. Das Thema (s. them. Verz. B.) zeigt, wie die Gruppenwiederholungen dynamisch schattiert interpretiert werden. Das Hauptthema wird sofort in der D in allen Stimmen wiederholt, T. 3—5, — eine Reminiszenz an die Fugenpraxis, der wir bei Fasch bei derartiger Thematik häufiger begegnen —, und kadenziert T. 6 in die Tonika. Ein 2. Thema in der SpD (B. them. Verz. b) mit charakteristischen Schleifern in der 2. Oboe, die auf diesem Instrument von guter Wirkung sind, schließt an, wendet sich T. 14 zur P, in der mit neuer Motivik die Koda den Teil beschließt. Die Durchführung geht von der P aus mit einer Ableitung des ersten Themas, führt T. 27 zum harmonischen Höhepunkt, der ST (D der P). Die Terzenvorschläge der zweiten Oboe sind auch hier verwendet. Die Reprise, T. 46, übernimmt T. 1—7 wörtlich, lenkt aber das folgende 2. Thema in die SD mit folgender D um, und eine homophone, von Koda I verschiedene Koda II bringt den Abschluß. Schematisch ist die Form folgendermaßen zu fassen:

Takt:	T	SpD	P	:	:	P	ST	D	T	SD	D	T	
	: 1	6	14—22			23	27	38	46	53	55	64	:
	AA	B	X			A	Y	B'	AA	B	Z		

Largo 3/4 F—A. Der Satz ist gekennzeichnet durch eine Reihe überraschend kühner, moderner Harmoniewirkungen, z. B. freier Eintritt des verminderten Septakkordes nach einer langen Generalpause, T. 31—32, der in der Sekundakkord der D fortschreitet (s. a. T. 13). Strukturell gehört der homophone Satz (s. them. Verz. C) zum stylo phantastico. Das Anfangsthema kehrt nicht wieder. In T. 10 und 11 finden sich deutliche Anklänge an das Hauptthema des vorhergehenden Satzes.

Allegro 3/4. Das Finale der Sonate erscheint wieder in Sonatenform. Der Epilog wird nicht wiederholt, die „Durchführung" bringt nur neues Material, so daß die Form

	Exp.			Dchfg.	Repr.		
‖:	A	X	:‖:	Y	A	Z	:‖

lautet. Zu Anfang der Durchführung lassen die gut klingenden und leicht auszuführenden Terzenvorschläge der terzenden Oboen aufhorchen. In dem Sequenzenmotiv der 2. Oboe ist in diesem Satz ein 2. Thema vorgebildet (T. 10 f.). Die punktierte Rhythmik dieses Motives zusammen mit seiner Sprungtechnik erscheint in der ersten Koda wieder, T. 23—24, in der Reprise alla lombarda verkehrt T. 64 f. Die Sonate ist infolge ihrer Suitenstilisierung nur als Kammermusik zu betrachten.

L. D. 4023, IX, Sonata a 2 Hautbois e 2 Bahsons di Fasch, ist wiederum eine Serenade in Sonatenform. Die vier Sätze dieser Sonate sind sämtlich einteilig durchkomponiert. Keiner der Sätze zeigt Fugierung. Eine Cembalostimme ist nicht vorhanden.

Largo C. Das zur Ausgangstonart zurücksequenzierende Thema (s. them. Verz. A) tritt im Verlauf des Satzes nicht wieder auf. Der weitere Verlauf des Satzes wickelt sich rein improvisatorisch über folgenden harmonischen Stützpunkten ab: SD, T, D, SD, D, T. Lediglich die

rückleitende Sequenz des Themas tritt im letzten Teil, T. 22—23, noch einmal auf. Mit Halbschluß endet der Satz. Im stylo symphoniaco entworfen, enthält er thematische Anklänge und Fugatotechnik. Der Harmonieverlauf ist folgender:

Takt:	T	—	D	—	SD	—	T	—	D
	1		9		13		19		28

Allegro 2/4. Das Thema dieses Satzes (s. them. Verz. B) setzt sich aus zwei Motiven zusammen, deren zweites die Funktion eines 2. Themas zu übernehmen hat. Als solches tritt es in der Durchführung, T. 28, durch einen zweitaktigen Lauf der beiden Fagotte vom Hauptthema getrennt in der D auf und in der Reprise erscheint es in neuer Instrumentierung als Episode der beiden Fagotte T. 58. Terzen- und Sextenketten und Gruppenwiederholungen sind die wichtigsten Stilmittel dieses Satzes, der formal nichts Neues bringt, indem er im wesentlichen die bekannte, oben mit „Rondo-Sonate" bezeichnete Schablone (mittleres Couplet in der D) aufstellt.

Largo 3/4 d—C. Dem dritten Satz kommt lediglich modulatorische Bedeutung zu. Er beginnt in der Parallele. Eine in Terzengängen gehaltene homophone Weiterführung des symphonischen Themas (Synkopen, them. Verz. C) erzielt die P, T. 15, wo das Thema in neuer Stimmverteilung wieder auftritt und homophon zum Schluß in C (= D der P) geleitet wird. Die harmonische Formulierung des Satzes ist folgende:

	A	X	A	Y
d:	I,	V—VIII,	III,	I—VII.

Allegro 3/8. Das homophone Thema (s. them. Verz. D) gibt die Satzstruktur an. Ein 2. Thema tritt T. 20 f. in der D der P auf (them. Verz. d). Die Exposition des durchkomponierten Satzes schließt dann in dieser M, und die Durchführung beginnt mit dem Hauptthema in der P, so daß wir eine Stilisierung des französischen Rondeaus (mit Minore) vor uns haben. Das zweite Thema erscheint in der Durchführung gleichfalls in der Mediante. Die Reprise vereinigt dann erstes und zweites Thema in der Grundtonart. Koda I und II sind verschieden. Wie in den übrigen Sätzen der Sonate beherrscht auch hier, abgesehen von einigen Sequenzen, der Terzenkontrapunkt das Feld und die übrigen bisher entwickelten Stilmittel des Sonatenbaues sind auch in diesem Satz alle anzutreffen (Gruppenwiederholungen, Kontrastinstrumentation).

Wie die vorhergehende Sonate ist auch diese auf Kammerart geschrieben. Die vielfach vorherrschende niedere Schreibart macht sie für den Kirchengebrauch in Deutschland unmöglich.

Das Manuskript L. D. 3867, Sonaten für 4 Instrumente, enthält die Partitur von 5 vierstimmigen Sonaten und eine Ouvertüre (Suite). Die Ouvertüre wird hier nicht behandelt.

L. D. 3867/1 ist identisch mit L. D. 4023, V.

L. D. 3867/2 und L. D. 3867/4 sind identisch mit L. D. 4023, II.

L. D. 3867/2 liegt in Graupners Handschrift vor, L. D. 3867/4 ist Autogramm. Zu besprechen sind hier also nur noch die Partituren L. D. 3867/3 und L. D. 3867/5. Beiden Sonaten kommt für die Entwicklung der dreiteiligen klassischen Sonatenform keine Bedeutung zu, da sie nur durchkomponierte Sätze aufweisen.

L. D. 3867/3, Sonate für V. Ob., Fag. und Cemb. in F.

Largo C. Das Thema des ersten Satzes zeigt Projektion von Frage und Antwort in eine Linie und außerdem Gruppenwiederholung (s. them. Verz. A). Bei seinem 2. Auftreten in der D, T. 7—9, verteilt es sich auf die Oberstimmen. Ein drittes Mal erscheint es in der T in neuer Stimmverteilung. Die kurzen Zwischenglieder und die Koda zeigen Gruppenwiederholung und haben nur modulierende Bedeutung. Form: A A A. Die Instrumentation nutzt alle Kontrastmöglichkeiten aus. Der Satz schließt dominantisch.

Allegro 2/4. Das Hauptthema (them. Verz. B) dieses „Konzert-Rondos" erscheint viermal (T. D, T, T). Seine Flächenharmonik — es verläßt die T nicht —, läßt schon das Abrücken von der Generalbaß-

thematik ahnen. In den Zwischenspielen dienen stufenweise Sequenzen und Gruppenwiederholungen zur Formerweiterung. Die Zweigliedrigkeit des Themas zeigt Vereinigung von erstem und zweitem Thema im Anfangsgedanken. An diesem Beispiel wird das besonders deutlich, weil das dominantische 2. Thema (T. 10 f., s. them. Verz. b) seine Provenienz aus Motiv b nicht verbergen kann. Gegenüber der Exposition, die bis zum Orgelpunkt auf der WD führt, T. 22—26, zeigt die Durchführung harmonische Armut (D, T, SD, D, P). In der Durchführung beginnt das Hauptthema virtuos in der D als Oboenepisode, muß aber vom Fag. beantwortet werden, da eine Quintbeantwortung den Ambitus der Oboe überschreiten würde. In der Reprise erscheint das 2. Thema, T. 72, noch immer in der D. Die Cemb.-Stimme kann weder durch Kontrabaß noch Violone verstärkt werden, sondern nur ein 2. Fagott ist in der Lage, die tiefen C des Basses mitzuspielen (T. 7 u. ö.) [57].

Largo 3/4 d—C. Das abgeschlossene, sehr melodiöse Thema dieses Satzes (s. them. Verz. C) wird mit gleichem Baß (Synkopen) in der P und in deren D wiederholt. In dieser Tonart kehrt auch das 2. Thema wieder. Man sieht, Fasch ringt hier mit der Form des einteiligen Sonatensatzes, die er zu normieren strebt. Der stylus phantasticus ist in sämtlichen Sätzen dieser Sonate längst aufgegeben. Formschema dieses Satzes:

	T	D	P	ST	—	—
	A	B	A	A	B	C
d:	I	V	VI	VII	VII	VII

Allegro 3/4, F. Ein Konzertrondo mit symphonischem Thema (s. them. Verz. D) beschließt die Sonate. Diese Form scheint sich für die durchkomponierten schnellen Sätze durchzusetzen. Das dreimal auftretende Thema (T, D, T) wird jedesmal von einer neuen Sequenz des Fag., die mit typischen, dem Instrument gut liegenden Figuren arbeitet, abgelöst. Dynamische Kontraste (T. 45 und 79, ebenso die sehr zahlreichen Gruppenwiederholungen) und Stimmtausch geben dem Satz ein interessantes Gepräge. Form:

A, B, A, C, A, D.

Analog dem zweiten Satz fehlt auch hier der Durchführung noch die harmonische Vertiefung.

L. D. 3867/5, Sonate für 2 Oboen, Fag. und Cembalo di J. Fr. Fasch in d. Die Vorlage ist als Autogramm von um so größerem Wert, weil die Partitur den Namenszug Faschs aufweist, was bei Stimmen bekanntlich nicht vorkommt. T. 16 des zweiten Satzes beweist, daß die Aufführung mit 2 Fagotten gedacht ist (Kontra C).

Andante C. Der einteilige Sonatensatz, der das Thema (s. them. Verz. A) einmal mit Stimmtausch in der T repetiert, fällt durch geschickte Gruppeninstrumentierung und den Versuch motivischer Arbeit auf. Das Thema wiederholt in T. 2 das Anfangsmotiv in der SpD (SD der P) in gleicher Stimmverteilung und erinnert damit an die früher an dieser Stelle übliche Quintbeantwortung der Fugatotechnik. Die Fortspinnung, der Keim des 2. Themas, steht in schärfstem Kontrast zum ersten Einfall.

Allegro 2/4. Im Thema dieses „Konzert-Rondos" ist in seiner aufsteigenden Gruppetto-Kette die Mannheimer Walze vorgebildet. Viermal tritt es auf: T, P, D, T, jedesmal durch ein mit übermäßigen Gruppenwiederholungen gespicktes modulierendes Zwischenspiel voneinander getrennt. Gelegentliche Sequenzen vermögen nicht über die Flächenharmonik hinwegzutäuschen. Der für seine Zeit außerordentlich moderne Satz mag bei den Zeitgenossen berechtigtes Aufsehen erregt haben. Die sehr ausgedehnte Durchführung dieses Satzes, T. 17—77, zeigt endlich die langentbehrte harmonische Kühnheit. Sie beginnt T. 17 mit dem Hauptthema in der P (F-Dur), führt über deren SD (T. 26 = SpD der Ausgangstonart), D (T. 30 = ST der Ausgangstonart) in T. 42 zur T zurück. T. 45—48 liegen Baß und Fagott im D-Orgelpunkt. Die D wird bis T. 55

[57]) Diese Besetzungsart wurde nicht besonders angegeben, sondern galt als selbstverständlich. Scheibe im Critischen Musikus schreibt 1745: Wo Oboen gebraucht wurden, sollten die Bässe „allemal mit Bassons verstärkt werden".

festgehalten. Dann leitet ein Gang der Oberstimmen zur WD, T. 58—67, die durch die D abgelöst wird. Die Durchführung spinnt sich, wie meist bei Fasch, frei fort, so daß thematische Arbeit hier nicht anzutreffen ist. Ein 2. Thema ist hier nicht ausgebildet, es sei denn, daß man die erste kontrastierende Fortspinnung des Hauptthemas, die mit dominantischer Tendenz sequenziert und das Thema immer begleitet, schon für ein solches halten will.

Cantabile 3/4 F. Mit dem Thema dieses Satzes (s. them. Verz. C), das Flächenharmonik und Sequenzbildung vereinigt und außerdem in T. 4 die Mannheimer Seufzermanier (als Vorhalt) vorbildet, wird das Ebenmaß klassischer Melodiebildung erreicht. Formal bietet der Satz nichts Neues: A X A Y Z.

Allegro 3/8. Mit dem Nacheinander seiner Einsätze versucht das Thema dieses Konzert-Rondos (s. them. Verz. D) noch einmal imitatorische Polyphonie vorzutäuschen. In der Reihenfolge T, D, P, T erscheint es, in der üblichen Art durch modulierende Zwischenglieder getrennt. Form:

A	B	A	B	C	$\overline{A}$	B	D	A	B
I,	Sq,	$\overline{V}$,	Sq,	VII,	IV,	Sq,	I,	I,	Sq.

In den beiden Sonaten des Manuskriptes L. D. 3867 ist die polyphone Arbeit aufgegeben. Reste sind noch in den Sequenzen erhalten.

„Collegium musicum" No. 10. Unter den 5 von Riemann im „Collegium musicum" veröffentlichten Sonaten Faschs befindet sich als No. 10 ein Trio in a für 2 Violinen und Baß. Die von Riemann nicht angegebene Vorlage ließ sich nicht ermitteln, so daß wir für die Analyse dieser Sonate auf die Bearbeitung für den praktischen Gebrauch von Riemann angewiesen sind. Die Sonate ist dreisätzig L. S. S. Der letzte Satz ist Allegro assai überschrieben, eine Tempobezeichnung, der wir bei Fasch bisher nicht begegnet sind. Die Themen der Sätze, die sämtlich fugiert sind, findet man unter „Coll. mus." No. 10 im thematischen Verzeichnis. Die Sonate macht in ihrer ernsten Grundhaltung, trotz ihrer Dreisätzigkeit, durchaus den Eindruck eines Kirchenstückes.

Adagio C. Das bei Fasch regelmäßig sehr lange, mehrgliedrige Fugenthema weist diesmal dreimalige Intervallsequenzierung des Kopfmotives auf, und ein anschließendes 2. Motiv bereitet den Eintritt der Beantwortung in der Molldominant vor. Die Beantworung führt zur T zurück, und in der Fortspinnung zeigt sich ein Charakteristikum Faschs: Formerweiterung durch Gruppenwiederholung. Die Fortspinnung leitet zur P, in der das Thema nunmehr auf beide Stimmen verteilt wiedererscheint, und im weiteren Verlauf führt es mit neuer Fortspinnung über SD, Moll-D, WD zur Moll-D, in der das Thema zum letzten Male und wieder in Zerlegung auftritt. Die Fortspinnung, deren Fanfarenthematik und Moll-Dur-Nebeneinanderstellungen eine gewisse Einheitlichkeit nicht versagt werden kann, berührt wieder WD, SD und in der D setzt die Koda ein, die den Satz zum tonalen Abschluß bringt.

Allegro 3/4. Die Beantwortung des sechstaktigen Themas endet tonal. In der Fortspinnung wird die Tonrepetition des Gegensatzes thematisch ausgenutzt, und der Baß greift sequenzierend das Kopfmotiv auf und leitet so die Modulation zur SD (F). Eine weitere Sequenz mündet T. 31 in einen Orgelpunkt auf der St (= D der P), wo noch ein neues Kodathema eingeführt wird, das sich auch in der Durchführung Platz verschafft, und in der P endet der erste Teil. Die Durchführung bringt das Thema homophon gleichzeitig in Terzen der Oberstimmen, und unter starker Verwendung thematischer Arbeit mit beiden Themen führt die Modulation über SD, P, D in T. 64 zur Reprise. In diesem Satz ist der vollkommenste Typus der Faschschen Sonaten überhaupt vorgebildet.

Allegro assai 2/4. Ein Thema von klassischer Prägung eröffnet den Satz. Ein 2. Thema ist nicht ausgebildet, sondern das 2. Motiv des Hauptthemas findet als solches Verwendung. Im übrigen gleicht der Satz strukturell genau dem vorhergehenden.

Die Thematik

Nicht jeder Einfall läßt sich beliebig zu jeder musikalischen Form verarbeiten, sondern der Komponist hat bei seiner Konzeption schon den Zusammenhang mit dem Formganzen vor Augen. Besonders in Zeiten musikalischen Stilwandels besteht ein wechselseitig sich bedingtes Verhältnis zwischen dem zeugenden Gedanken und der sich daraus entwickelnden Form. Erst späteren Epigonengenerationen ist die Möglichkeit gegeben, feste Formschablonen mit gehaltloser Thematik auszufüllen. Von dieser Ueberlegung ausgehend, scheint der Versuch, die Faschsche Sonatenthematik einer Sonderuntersuchung zu unterziehen, gerechtfertigt.

Da die Invention jeder instrumentalen Musikform auf die zur Verfügung stehenden Klangmittel Rücksicht zu nehmen hat, ist es angebracht, zum Verständnis der Sonaten Faschs das Inventarverzeichnis der „Concert-Stube" des Zerbster Schlosses, das im Jahre 1743 aufgestellt wurde [1]), heranzuziehen. Dort findet sich aufgezählt: „An Instrumenten Ein Paar Pauken [2]), Ein (!) Clavicimbal nebst darzu gehörigen Pulpet, Ein Grand Violon und darzu gehöriger Stimmhammer, Ein etwas Kleinerer, Zwey Violoncello und ein darzu gehöriges Futteral, Acht Stück Violinen und ein Futteral, Drey Bratschen, Vier Flöten, Zwey Flöten Basse, Zwey Fagots, Zwey Hautbois, Zwey Wald-Hautbois, Zwey Waldhörner, dreymall gewunden [3])." Daraus ist zu entnehmen, daß bei 2 Oboen und 2 Fagotten ebenso wie bei 4 Flöten für die Bläsersonaten eine chorische Besetzung nicht in Frage kommt. Das Verzeichnis der Hochfürstlich Anhalt Zerbstischen Capelle, das Marpurg [4]) mitteilt, zählt neben dem Capellmeister (Fasch) und dem Concertmeister (Höckh) 4 Sänger, 7 Violinisten, 1 Bratschist, 2 Hoboisten, 1 Fagottist, 1 Violoncellist und Hoforganist, 1 Clavicembalist. 1 Contraviolonist (!) auf. Aus den beiden Verzeichnissen geht hervor, daß Faschs Orchester keinen Kontrabaß besaß, sondern als Baßinstrument des Streichkörpers noch den 6saitigen Violone (D, G, C, E, A, d) [5]) mit Bünden verwandte. Damit finden Themen, die das Kontra-D in der Baßstimme vorschreiben, ihre Erklärung (vgl. z. B. them. Verz. St. Dr. 2423/Q 2 A: Q 3 A, B; L. D. 4023 II, B und C); Themen allerdings, wie St. Dr. 2423/Q 5, die Kontra-C verlangen, konnten auch auf dem Violone nicht vorgetragen werden, sondern verlangten zur Verstärkung des Generalbaßinstrumentes ein zweites Fagott, dessen Besetzung in Bläsersonaten wie der herangezogenen selbstverständlich und obligatorisch war [6]). Eine ganz merkwürdige Stellung nimmt in diesem Zusammenhang das Thema St. Dr. 2423/Q 9 B ein. Das Contra-C kann nur auf dem Cembalo oder auf der Orgel hervorgebracht werden (da eine Streichersonate vorliegt). Die Note zeigt entweder die kirchenmusikalische Bestimmung des Werkes an oder verrät einen fremden Autor. Jedenfalls ist die klavierartige, durchaus gegen das Instrument geschriebene Baßführung in Arpeggien mir in keinem Werk von Fasch begegnet [7]). Als Generalbaßinstrument der Kirchensonaten ist die Orgel anzunehmen, und für die Kammersonaten stand also nur ein Clavicimbal zur Verfügung, was auch gegen eine große, orchestrale Besetzung der Triosonaten spricht, wie sie noch Riemann als Ausgangspunkt der modernen Sinfonienliteratur anzusehen neigt [8]).

Ebenso wie überall ein Unterschied zwischen vokaler und instrumentaler Thematik auffällt, ist es möglich, einen solchen auch für Streicher- und Bläserthematik in Faschs Sonatenschaffen nachzuweisen, der naturgemäß auch zu einer verschiedenen Satzstruktur für Streicher- und Bläsersätze führt. Seine Bläsersonaten sind dafür ein beredtes Zeugnis.

[1]) Mitgeteilt von Engelke a. a. O., S. 54.
[2]) solche sind in Faschs Partituren fast nie besonders vorgesehen.
[3]) s. a. Wäschke: „Die Zerbster Hofkapelle unter Fasch", Zerbster Jahrbuch 1906.
[4]) Marpurg a. a. O. III. S. 130.
[5]) Riemann Lexikon 10. Aufl., S. 1364. Kinky teilt im kl. Katalog der Sammlung Heyer, S. 137, eine andere Stimmung mit: Contra G, C, F, A, d, g.
[6]) s. o. S. 45 Anm.
[7]) vgl. o. S. 11, f. und S. 25 f.
[8]) D. T. B. 15. Bd. S. IX „Mannheimer Kammermusik im 18. Jahrhundert".

Als einer der ersten wagt er es, das Waldhorn in die Kammermusik einzuführen (St. Dr. 2423Q/ 6). Den Ausführungen Fritz Piersigs[9]) entnehmen wir, daß sowohl in Dresden 1711, als auch in Darmstadt 1718 zwei Waldhornisten angestellt waren. Daß die Thematik einer solchen Hornsonate den Eigenarten des Instrumentes in weitestem Maße Rechnung tragen mußte, versteht sich. Das Hauptthema des 2. Satzes (die 2. Oboestimme vgl. them. Verz. St. Dr. 2423/Q 6, B) z. B. wird vom Horn unmittelbar darauf im Einklang wiederholt und kann nur mit Rücksicht auf die Aufführbarkeit auf dem Naturhorn entworfen worden sein[10]). Die in der gleichen Sonate verlangte Hautbois d'Amour in B unterscheidet sich in der Behandlung nicht von der gewöhnlichen Oboe. Es muß aber hier mit der Möglichkeit der Verwendung einer Klarinette gerechnet werden, wenn auch bestimmte Kriterien der Klarinettentechnik nicht vorliegen[11]). B-Oboenstimmen finden sich im zeitgenössischen Schaffen jedoch verschiedentlich bei J. B. Bach[12]).

Faschs Behandlung der Blasinstrumente wurde von Kennern besonders geschätzt, „was um so mehr zu bewundern ist, da zu Faschs Zeiten dieselben noch wenig im Orchester und namentlich bei Vokalmusik angewandt wurden[13])".

Typische Oboenthematik findet sich in den Sonaten St. Dr. 2423/Q 11, 2. und 4. Satz und St. Dr. 2423/Q 6, 2. und 3. Satz, wo die beiden Oboen in homophoner Gestaltung meist in Terzen- und Sextenparallelen erscheinen. Die von Schäffler in Nagels Archiv, No. 56, herausgegebene Oboensonate zeigt in den Durchführungsteilen gleiche Behandlung, doch ist hier diese Satztechnik schon durch die Triosonate ohne besondere Rücksicht auf die Instrumentation und Thematik gerechtfertigt[14]). Bezüglich der Chromatik sind der Oboe des 18. Jahrhunderts gewisse Grenzen gezogen. Sie wies im Anfang des Jahrhunderts nur 2 Klappen auf (c und dis), und das erste und dritte Griffloch war in je zwei Halblöcher geteilt[15]). Vielfach mußten chromatische Töne durch komplizierte Gabelgriffe erzeugt werden. Dadurch wurde den Durchführungsteilen der Oboensonaten in harmonischer Beziehung eine große Beschränkung auferlegt. Gleichfalls fehlte der alten Oboe noch das Ueberblaseloch (Oktavklappe, heute doppelte Oktavklappe), wodurch der legato-Uebergang von dem tieferen zu dem höheren Register schwer ausführbar war[16]). Aehnliche Verhältnisse lagen bei den Flötenarten vor, von denen bei Fasch noch die (Tenor) Flute a bec (notiert fis'—a'', deshalb von Fasch im französischen Violinschlüssel geschrieben) und die Querflöte im Gebrauch waren. Den farblosen, matten Blockflötenklang verdoppelt Fasch gern in Terzen (them. Verz. L. D. 4023/VI, b und D)[17]). Der Eigenart des Fagottones sucht Fasch auch in seiner Thematik gerecht zu werden. In langsamen Sätzen erscheinen Fagotthemen meist punktiert zur Belebung des sonst leicht hohlen Klanges (vgl. St. Dr. 2423/Q 11, A; Q 5, C und Q 12 C), während in schnellen Fagotthemen die Ausnutzung der leichten Sprungtechnik anzutreffen ist (z. B. L. D. 4023 IV, B oder L. D. 3867/3, B).

Zahlreiche Sonatenthemen Faschs verraten ohne weiteres ihre Herkunft aus den Gegebenheiten der Geigentechnik. Besonders auffällig wird das da, wo Motive aus Skalenstücken bestehen und wo die leeren Saiten motivisch herangezogen werden (them. Verz. St. Dr. 2423/Q 2, A; Q 3, A).

---

[9]) Die Einführung des Hornes in die Kunstmusik und seine Verwendung bis zum Tode J. S. Bachs, Diss. Halle, 1927 S. 76.

[10]) Eine Parallele finden wir in der heutigen Fanfarenthematik der HJ-Kantaten(Es-Fanfare)

[11]) s. o. S. 20.

[12]) z. B. in der Kantate: „Aus der Tiefe rufe ich" 1708. Daselbst ist aber auch die Fag.-Stimme für ein B-Instrument geschrieben, wodurch die Frage aufgeworfen wird, ob das nicht etwa mit Rücksicht auf den Chorton der Orgel geschah.

[13]) vgl A. B. Marx in Schillings Universal-Encyklopädie der ges. mus. Wissenschaften. Stuttgart 1835, Art Fasch.

[14]) vgl. Quanz-Schering a. a. O. S. 235, XVIII, § 45, 8 (1752): „Obwohl die Terzen- und Sextengänge in den beyden Hauptstimmen eine Zierde des Trio sind, so müssen dieselben doch nicht zum Misbrauche gemachet werden . . ."

[15]) Die heute noch an älteren Instrumenten gebräuchliche Teilung des ersten Griffloches bezieht sich auf die Ueberblasetechnik und hat mit Chromatik nichts zu tun. Sie ist an modernen Instrumenten durch Halblochklappe oder doppelte Oktavklappe ersetzt.

[16]) Lavoix „L'histoire de l' instrumentation", Paris 1878.

[17]) s. a. oben S. 41.

Bei der Quintbeantwortung eines derartigen Themas bleiben die leeren Saiten naturgemäß bestehen (vgl. St. Dr. 2423/Q 3, B und D). Ueber die Aufführungspraxis der Violinmusik Faschs ist hier zu bemerken, daß der pointierte Vortrag, wie er etwa in Muffats Florilegium secundum 1698 verlangt wird[18]), für die Sonaten Faschs nicht in Frage kommen kann, ohne das Kontrastmoment des Satzbaues zu tangieren. In Fasch's Sonatenschaffen finden sich Sätze, in denen einem Hauptthema in laufenden Noten in der Fortspinnung punktierte Motive gegenübertreten. Abgesehen von gelegentlichen Trillerzeichen überläßt Fasch die Verzierung den Ausführenden.

Noch größere Bedeutung für die Erfindung eines Sonatengedankens als der Klangvorstellung kommt bei der Konzeption der zweckgebundenen Motivik zu. Der Affektengehalt des Themas bestimmt die ganze Haltung des Satzes. Mattheson schreibt darüber[19]): „Eine weit vornehmere Rolle unter den Gattungen der Instrumental-Melodien (als die Ouvertüre) bekleidet XIX. Die Sonate mit verschiedenen Violinen oder auf besonderen Instrumenten allein, z. E. auf der Querflöte etc., und deren Absicht hauptsächlich auf eine Willfährigkeit oder Gefälligkeit gerichtet ist, und womit jedem Zuhörer gedienet ist. Ein Trauriger wird etwas klägliches oder mitleidiges, ein Wollüstiger etwas niedliches, ein Zorniger etwas heftiges u. s. w. in verschiedenen Abwechslungen der Sonaten antreffen. Solchen Zwecken (!) muß sich auch der Komponist bei seinem adagio, andante, presto etc. vor Augen halten: so wird ihm die Arbeit gelingen." Und im ersten Teil des genannten Werkes heißt es von dem hyporchematischen Styl im 10. Kapitel § 80: „In Erkenntnis dieser Schreibart tun einige ausgesuchte frantzösische Sachen mehr Dienste als alle Welsche, denn Frankreich ist und bleibt doch die rechte Tantz-Schule und dessen, was dazu gehöret." Weiter heißt es in § 84 davon: Solche Sachen „wirken an Höfen mehr als Folianten Fugen und centnerschwere Kontrapunkte".

Daß Fasch nicht etwa an den neuen Erscheinungen seiner Zeit achtlos vorüberging, sondern im Gegenteil als einer der aktivsten Mitarbeiter an dem neuen Musikstil anzusehen ist, läßt sich auch durch seine Sonatenthematik belegen. Stilmittel der hyporchematischen Schreibart waren Periodisierung und Symmetrie. Weiterhin schreibt Mattheson a. a. O. § 86: „Dasjenige aber, was die hyporchematische Schreibart von allen anderen, als Kennzeichen absondert, ist: Eine mehr als gemeine Einförmigkeit in den ziemlich starken Gliedern (!) der Melodie; eine genaue Abteilung der Zeitmasse; ein langsamer Rhythmus in richtigem Verhalt; eine ebenträchtige ernsthafte und dabei muntere Bewegung; eine gehörige Länge (!) und die möglichste Vereinigung oder Gleichheit aller Teile." Wo bei Fasch Gruppenwiederholungen in der Thematik und vor allem in der Fugenthematik seiner Kammersonaten anzutreffen sind, greift er also aktiv in den Gang der Musikentwicklung ein. In seinen Kirchensonaten findet sich eine bedeutend konventionellere Thematik. Dort sind die kontrapunktischen Themen und Themen mit symphonischer Anlage zu Hause. Das Sonatenschaffen der Zeit läßt sich nicht genau scheiden in Kirchen- und Kammersonaten, und im Schaffen Faschs findet sich manche Sonate, deren Aufführung in Kirche und Kammer gleich gut möglich war. Wer will überhaupt entscheiden, ob nicht von begeisterten Anhängern des Modernismus gelegentlich eine ausgesprochene Kammersonate in eine Schloßkirche, der Berufsmusiker zur Verfügung standen, verpflanzt wurde?

Betrachtet man nunmehr die Faschsche Sonatenthematik daraufhin, so macht man zunächst die überraschende Feststellung, daß die Zahl der kontrapunktisch bedingten Einfälle die Erwartungen weit übertrifft[20]). Verhältnismäßig selten finden sich Themen, die über einem absteigenden

[18]) Erste Anmerkungen III. Von dem Takt und dem Tempo III. Vgl. a. Quanz-Schering a. a. O. S. 50 XI § 12 „Dieser Regel zufolge müssen die geschwindesten Noten in einem jedem Stücke von mäßigem Tempo, oder auch im Adagio, ungeachtet sie dem Gesichte nach einerley Geltung haben, dennoch ein wenig ungleich gespielt werden, so daß man die anschlagenden Noten einer jeden Figur, nämlich die 1., 3., 5., und 7. etwas länger hält . . .; doch muß dieses Anhalten nicht soviel ausmachen, als wenn Punkte dabei ständen."

[19]) Der vollkommene Capellmeister, Hbg. 1739, II. Teil. 13. Cap. § 137.

[20]) es handelt sich hier naturgemäß nur um die Kopfmotive der Themen.

Basse aufgebaut sind [21]). Solche Gedanken liegen vor in den Sonaten St. Dr. 2423/Q 1, A; Q 3, C; Q 4, B; Q 11, A; Q 12, C; L. D. 4023 III, C und D; V, B und C; VIII, C. Bedeutend größer aber ist die Zahl der über der aufsteigenden Baßlinie entworfenen Themen [22]), wie sie vorliegen in St. Dr. 2423/Q 1, B und C; Q 2, A und B; Q 3, B; Q 4, C; Q 5, C; Q 7, B; Q 10, A; Q 10 D; Q 11, C; Q 12, A und B; M. Th. 82 A, B und C; L. D. 4023 I, A und B; II, B und C; III, B; IV, A, C und D; V, A; VI, B und D; VIII, A; IX, C; L. D. 3867/3 A, B und C, 3867/5 D. Symphonische Thematik, deren Motive in den verschiedenen Stimmen sich ergänzend erscheinen, tritt in folgenden Sätzen auf: St. Dr. 2423/Q 5, A; Q 6, A, B, C und D; L. D. 4023 I, A; II, D; III, D; IV, A und D; VIII, A. Wir bemerken hier, daß es sich mit einer Ausnahme — L. D. 4023, I, A — ausschließlich um Bläsersonaten handelt. Rechnet man die Themen der Kanonsonaten, soweit sie in obiger Aufstellung nicht schon enthalten sind, hinzu, so gehen von den im thematischen Verzeichnis aufgeführten 94 Themen 46 von einer kontrapunktischen Invention aus. Kontrapunktische Wurzeln zeigen auch Themen mit einfacher oder variierter Sequenzmotivik und schließlich die in der obigen Aufstellung noch nicht enthaltenen Fugenthemen, deren kontrapunktische Anlage und Behandlung aus dem Thema allein nicht ersichtlich ist (z. B. St. Dr. 2423/Q 10, B; L. D. 4023 V, D) sowie das Kanonthema L. D. 4023 I, D. Aus diesem hohen Prozentsatz kontrapunktischer Motivik wird klar, in wie hohem Maße das Sonatenschaffen Faschs zeitverwurzelt war oder wenigstens von zeitlich bedingten Bildungen ausging.

Erst das vollständig entwickelte Thema Faschs zeigt den fortschrittlich eingestellten Sonatenkomponisten, der, wenn auch vielfach noch von barocker Motivik ausgehend, es doch versteht, seinen Sonatenthemen einen ganz anderen Sinn zu verleihen und damit dem Sonatensatz eine veränderte Ablaufsrichtung zu geben [23]). War das wichtigste Kriterium des barocken Sonatensatzes der style d'une teneur, so sehen wir nunmehr, daß sich das Ideal einer Satzgestaltung der Gegensätzlichkeit kontrastierender Motive und dann kontrastierender Themen entgegenbewegt. In der Faschschen Sonatenthematik macht sich das in der Periodisierung mehrerer Motive sowie in den häufigen thematischen Gruppenwiederholungen bemerkbar. Viele Themen Faschscher Sonatensätze stellen eine Reihung vollständig entgegengesetzter Motive dar, und der Verlauf solcher Sätze bestätigt das Prinzip, indem diese Themen dann oft nicht im Zusammenhang, sondern verteilt auf verschiedene Stimmen oder zerlegt in einzelne Motive wiederkehren. Und man darf die Behauptung aufstellen, daß Fasch zum dominantischen 2. Thema auf dem Wege über die Periodisierung des Hauptthemas und der kantablen Bläsersetzweise gelangte. Beispiele für Themen, die sich in mehrere Motive gliedern, findet man im them. Katalog unter St. Dr. 2423/Q 2, A und C; Q 3, A, B und D; Q 4, A und B u. v. a., für Themen, die ein kontrastierendes 2. Thema enthalten unter St. Dr. 2423/Q 3, D; Q 4, B (dort die endgültige Fassung des 2. Themas unter b); Q 6, B und öfter.

Das Verdienst, den Blick auf die deutsche Instrumentalkomposition der Fux, Telemann, Förster, Fasch u. v. a. gelenkt zu haben, gebührt Hugo Riemann und seiner Schule. Riemann selbst war der erste, der Analysen von einzelnen Instrumentalwerken Faschs (Sinfonien, Ouvertüren) in seiner Großen Kompositionslehre veröffentlicht hat. Dort schreibt er [24]): „Das eigentlich Charakteristische des modernen Themabegriffs ist seine Mehrgliedrigkeit, die Unterscheidbarkeit einer Anzahl sich stärker gegeneinander abhebender Elemente... Eine besonders bedeutsame Rolle fällt

[21]) vgl. W. Fischer a. a. O. S. 38, Fig. 35 und H. Riemann: „Basso ostinato und quasi-ostinato" in Liliencron-Festschrift.

[22]) W. Fischer a. a O. S. 40, Fig. 46 und derselbe in „Die Instrumentalmusik von 1600 bis 1750" in Adler: Hdbch. d. M. G., S. 512 (der 1. Aufl.)

[23]) Meine Feststellungen stimmen mit denen H. Riemanns überein, der in seiner Großen Kompositionslehre, Bd. II, S. 5 sagt: „Man vergleiche nur einmal die Triosonaten von J. Fr. Fasch, Stamitz's wichtigstem Vorgänger in der Stilreform, um das Schwergewicht dieses Argumentes zu konstatieren. Bei Fasch sind die Satzanfänge noch durchweg nach alter Art kontrapunktisch gearbeitet und die Homophonie bricht erst nachträglich durch."

[24]) Hugo Riemann, Große Kompositionslehre, Berlin 1902, I. Bd., S. 415.

dabei jedenfalls Joh. Friedr. Fasch zu, der nicht nur in den Grave-Einleitungen seiner Ouvertüren, sondern auch in den eigentlichen „Themen" der Allegrosätze das moderne Thema mitschaffen half und auch zu wirklicher thematischer Arbeit bereits kräftige Ansätze zeigt."

Ganz besonders wird der Wille, der fließenden barocken Thematik entgegenzutreten, in den Fugenthemen Faschs, die Gruppenwiederholungen und damit also Einkerbungen und vor allem ein die Fugierung tardierendes Moment enthalten, ersichtlich [25]). Die Gruppenwiederholung setzt ja einen Stillstand des harmonischen Flusses voraus. Im Faschschen Fugenthema sind die Beispiele für die Gruppenwiederholung sehr zahlreich (vgl. them. Verz.: St. Dr. 2423/Q 2, C und A; Q 3, B und C; Q 4, A und B; Q 10, B und D; L. D. 3867/3, B). Sie beweisen die Tendenz zur Auflockerung des Fugenprinzips, die durch den Umstand, daß das Faschsche Fugenthema Engführungsmöglichkeiten von vornherein nicht berücksichtigt, verstärkt wird. In der Tat finden sich nirgends in den Fugen Faschs Engführungen mit dem Thema. Auch in der übrigen Thematik Faschs spielt die Gruppenwiederholung eine große Rolle (vgl. them. Verz.; St. Dr. 2423/Q 5, A; Q 7, A; Q 11, A, B und D). Von den genannten Fugenthemen mit Gruppenwiederholung beginnen mit kontrapunktisch entworfenem Kopfmotiv die folgenden: St. Dr. 2423/Q 2, A; Q 3, B und C; Q 10, D; L. D. 4023 I, B; und L. D. 3867/3, B. Also 6 von den 11 Themen mit Gruppenwiederholung zeigen eine Vereinigung von homophonen und polyphonen Elementen, die sich in der Satzstruktur entsprechend auswirkt. Durch die Aneinanderreihung verschiedener Motive einerseits und durch die Gruppenwiederholungen andererseits nähert sich die Faschsche Fugenthematik sehr der Symmetrie des Sonatenthemas:

während die klassische Fugenmathematik einen harmonischen und melodischen Gipfel erstrebt, um dann in Entspannung wieder zur T zurückzusinken, was graphisch in folgender Weise darstellbar ist:

Das Fugenthema Bachs z. B. stellt eine Einheit von geschlossener Formung dar, die im Lapidarstil eine musikalische These aufstellt. Dagegen zerfällt bei Fasch das Fugenthema in eine Anzahl einzelner Motive und hat eine bedeutendere Ausdehnung, während sich das Bachsche Fugenthema meist auf eine geringe Taktzahl beschränkt [26]).

Eine besondere Rolle in der Thematik Faschs spielen die Themen der im stylo phantastico gehaltenen präludienhaften Sätze (St. Dr. 2423/Q 5, C; Q 6 A; Q 11, A; L. D. 4023 VIII, C; IX, A und C). Von den genannten Themen sind zwei (St. Dr. 2423/Q 6, A und L. D. 4023 IX, A) aus der Instrumentation erzeugt; die übrigen, davon 3 Fagotthemen, versuchen über der gegebenen Baß-Skala eine Cantilene und verbinden auf diese Art homophone und polyphone Elemente. In allen Fällen handelt es sich bei diesen nichtfugierten Stücken um langsame Sätze mit Bläserthematik.

Eine vergleichende Zusammenstellung der Themen aller Sätze, die auf Fugierung verzichten: St. Dr. 2423/Q 4, C; Q 5, A und C; Q 6, A, B und C; Q 7, A; Q 11, A, B und D; Q 12, A und C; Pb, C; L. D. 4023 I, A; IV, A und B; VI, D; VIII, A, B und D; IX, A, B, C und D; L. D. 3867/3, A,

[25]) Emil Naumann: „Darstellung eines bisher unbekannt gebliebenen Stilgesetzes im Aufbau des classischen Fugenthemas" Bln. 1878, S. 9: „Unter den 48 Fugenthemen des Wohltemperierten Clavieres begegnen wir nur einem, das eine Stelle seiner Melodie wiederholt. Und auch diese Wiederholung ist nur eine scheinbare, denn das Thema als solches ist mit dem 1. Achtel des 3. Taktes zu Ende" (I. Teil B).

[26]) Naumann a. a. O. s. a. Robert Handke: „Die Diatonik in ihrem Einfluß auf die thematische Gestaltung des Fugenbaues" B. J. 1910 und Ernst Kurth: Der lineare Kontrapunkt. Basel-Berlin 1923.

B und D; 5, A, B und C zeitigt das beachtenswerte Ergebnis, daß die 30 angezogenen Themen mit 2 Ausnahmen (St. Dr. 2423/Q 7, A und L. D. 4023 I, A) sämtlich Bläsersätze oder Sätze mit Blasinstrumenten einleiten. Die Tatsache allein genügt, die große Bedeutung der Instrumentation im allgemeinen und der Bläsersonate im besonderen für die Entwicklung der klassischen Sonatenform darzutun. Zu St. Dr. 2423 Q 7, A ist noch in diesem Zusammenhang zu bemerken, daß die Sonate in zwei Fassungen vorliegt. Die unserer Arbeit zugrundeliegende Dresdener Vorlage ist Autogramm und schreibt als Besetzung 2 V. und Cemb. vor. Riemann hat die Sonate in seiner Sammlung „Collegium musicum" No. 11 neu herausgegeben[27]). In dieser nach stilkritischen Gesichtspunkten zweifellos auch echten Fassung ist der erste Satz, wahrscheinlich um ihn für die kirchenmusikalische Verwendung brauchbar zu machen, in gemischter Schreibart mit fugiertem Anfang bei gleichem Thema neu komponiert worden, unter besonderer Berücksichtigung der Violintechnik[28]), während in dem uns vorliegenden Autogramm mit ganz verschwindenden Ausnahmen Terzen- und Sextenparallelen vorherrschen und die Vermutung rechtfertigen, daß er für ein Oboentrio entworfen ist[29]). Damit bleibt in obiger Darstellung nur noch ein einziger Sonatensatz übrig (L. D. 4023 I, A), der für Streichinstrumente geschrieben ist und dessen Thema auf die Quintbeantwortung verzichtet.

Ferner zeigt obige Aufstellung der nicht fugierten Themen, daß von 30 nicht fugierten Sätzen nur 11 schnelle Sätze sind, nämlich: St. Dr. 2423/Q 6, B; Q 11, B und D; L. D 4023 IV, B; VI, D; VIII, B; IX, B und D; L. D. 3867/3, B und D; 5, B. Es läge nahe, hieraus Schlüsse für die Datierung der Manuskripte zu wagen. Jedenfalls wird ersichtlich, daß das Abweichen vom Fugierungsprinzip des Sonatensatzes bei Fasch in hervorragender Weise in den langsamen Sätzen durchbricht, daß sich Fasch also fortschrittlich verhält, wenn er die langsamen Sätze an dritter Stelle nicht wie die meisten Zeitgenossen zu wenigen Ueberleitungstakten schrumpfen läßt, sondern beständig um ihre Formung ringt.

Aufschlußreich ist auch ein Vergleich der auftaktigen Themen: St. Dr. 2423 Q 5, B; Q 10, D; Q 12, C; L. D. 4023 III, B; VI, B; VII, A; VIII, B und C; L. D. 3867/5, C. Hier finden sich unter 9 Themen 6 schnelle und 3 langsame, 6 fugierte (St. Dr. 2423 Q 5, B; Q 10, D; L. D. 4023 III, B; VI, B; VII, A und C) und drei nicht fugierte Themen. Die Auftaktigkeit eines Themas gilt aber nicht als Kontrastierungsmittel, denn in Sonaten mit auftaktigem Hauptthema und ausgeprägtem 2. Thema ist dieses meist auch auftaktig. (St. Dr. 2423 Q 5, B und b; Q 10, D und d; L. D. 4023 VI, B und b; VIII, B und b). Das auftaktige Fugenthema der Triosonate wird von Müller-Blattau[30]) für eine „Oeffnung der Form, eine Intensivierung ihres bewegten Lebens", angesehen. Es wird dort auch von der Möglichkeit eines Violineinflusses gesprochen. Wir stellen fest, daß unter den 9 sich nur 2 Violinthemen befinden. Sicher ist aber, daß mit der Auftaktigkeit eine wesentlich verschärfte Akzentrhythmik ins Thema und in das Fugenthema eindringt und damit ein Suitenelement in der Sonate Fuß faßt.

Ebenso wie die Tanzrhythmik (Auftaktigkeit) im Sonaten- und Fugenthema zeigt auch die plane Wiederholung einzelner Motive das Sichfestsetzen von Suitenelementen im Sonatensatz. Beide Faktoren bedingen die starke Gliederung der Satzstruktur, Mattheson's „gemeine Einförmigkeit in den ziemlich starken Gliedern der Melodie und möglichste Gleichheit aller Teile[31])".

Zusammfassend ist festzustellen, daß wir in der Sonatenthematik Fasch als einen Pionier der Stilüberschneidung erkennen, der vom kontrapunk-

[27]) Ohne die Vorlage anzugeben.
[28]) s. d. Analyse der betr. Sonate S. 55 f.
[29]) s. o. S. 48, Anm. 14.
[30]) Müller-Blattau: Grundzüge einer Geschichte der Fuge 1. Aufl. Königsberg, 1923 S. 85.
[31]) a. a. O. § 86.

tisch gebundenen Gedanken ausgehend zum modernen[32], geschlossenen Thema vordringt und daß er dieses Ziel auf dem Wege über die Bläsersonate erreicht. Aufgabe einer Sonderuntersuchung wäre es, festzustellen, ob, wie angenommen werden kann, die gleichen Verhältnisse in der übrigen Instrumentalmusik Faschs (Ouvertüren-Suiten, Sinfonien, Concerte) vorliegen.

[32]) Riemann: Große Kompositionslehre, I. Bd., S. 414 f. und derselbe: „Joh. Friedr. Fasch und der freie Instrumentalstil" Blätter für Haus- und Kirchenmusik, 1900 II. Daselbst Beilage S. 47, ein Suitensatz in Sonatenform von Fasch aus: 10 französische Ouvertüren, X 5 der Bibl. der Thomasschule, Lpz. für 2 Klaviere von Riemann (ca. 1730). „Fasch gehört zu den Neuerern, die die Instrumentalmusik ganz auf eigene Füße stellten und die fugierte Schreibweise ganz durch die moderne thematische verdrängten Ouvertüren und die keinem Tanztypus angehörigen Stücke führen direkt zur Faktur Haydns. Ein großer Teil der Suiten bricht mit dem herkömmlichen Gesetz, dem Allegro der Ouvertüren die Gestalt einer Fuge zu geben und geht ganz in der Haltung einer wirklichen Symphonie einher ohne aber die Sonatenform, d. h. ohne Reprisen in der Mitte des Allegroteiles. Diese sich der Fugierung entschlagende Ouvertüren zeigen aber ganz deutlich ein Thema im modernen Sinne und da die Trioepisoden bei Fasch zu großer Bedeutung entwickelt sind, sogar ein Arbeiten mit zweitem Thema. Es zeigen sich die mannigfaltigsten Zwischenstufen von der wirklichen Fugierung bis zur modernen Themabildung mit gänzlicher Abschüttelung des Fugenzwanges, so daß der ganze Prozeß dieser Umbildung des Stils sich damit belegen ließe".

Gestaltungsweise

Eine zeitlich bedingte Kunstform fordert einen gleichfalls zeitgebundenen Inhalt und umgekehrt, und eine dem zeitgenössischen Kunstschaffen vorauseilende Form, wie sie bei Meistern der Uebergangszeit, u. a. auch bei Fasch, vorliegt, beruht auf gleichartigen geistigen Voraussetzungen, wie umgekehrt eine der zeitgebundenen vorgreifende Geistigkeit im Kunstwerk ihren adäquaten, gestaltlichen, formalen Ausdruck verlangt. Im frühen 18. Jahrhundert, im Zeitalter der Affektentheorie, ist eine absolute Instrumentalmusik, die nicht den Zweck verfolgt, Affekte zum Ausdruck zu bringen, unmöglich. Das zu dieser Zeit wachsende ästhetische Schrifttum gibt reichlich Belege dafür. In Deutschland sind es u. a. Joh. Elias Schlegel, Joh. Ad. Hiller, Ruetz [1]), Christian Gottfried Krause, Christian Nichelmann, Marpurg, J. A. P. Schulz, Quantz, Ph. E. Bach, Scheibe, die die Notwendigkeit des Affektengehaltes der Instrumentalmusik fordern. Ihre Affektenlehre kennt zweierlei Affektzustände, die sowohl für den Schaffensprozeß wie auch für die Aufnahme der Musik von Bedeutung sind. Die Realaffektigkeit vertritt Ruez noch z. T., wenn er etwa sagt [2]): „wenn ein Componist etwas setzet, darin eine Leidenschaft oder ein Affekt liegt . . ., so setzt er sich . . . selbst in den Affekt und strenget seine musikalische Einbildungskraft an. Diese macht sich den Affekt eigen und würket folglich nichts, das nicht zugleich aus dieser Leidenschaft fließet, weil beydes, die Leidenschaft und die lebendige Phantasie, zugleich würken".

Um die Jahrhundertmitte weicht diese Auffassung der Ueberzeugung, daß zwischen dem Realaffekt und dem ästhetischen Gefühl nur eine Analogie bestehe, mit anderen Worten der Auffassung von der Scheinhaftigkeit der ästhetischen Gefühle (Chabanon, Burke, Battaux, Joh. El. Schlegel).

In der Sonate wird in erster Linie der Affekt durch das Thema ausgedrückt, und es leuchtet ein, daß ein Sonatensatz mit zwei oder mehreren Themen zumindesten in der affektuosen Haltung nicht eindeutig sein kann noch überhaupt sein will. In der Uebergangszeit bestand die Möglichkeit, mehrere Affekte unter einem Generalaffekt zu vereinigen. Noch Joh. Nik. Forkel teilt mit der Mehrheit seiner Zeitgenossen nach Hugo Goldschmidt [3]) die Ansicht, Musik könne immer nur einen Affekt schildern, diesen allerdings zerlegen, steigern, abschwächen (Arie, Symphoniesatz). Die Vielthematigkeit des Faschschen Sonatensatzes, die letzlich immer auf das Gegeneinanderausspielen zweier in ihren musikalischen Funktionen (Harmonie, Rhythmik Diastematik) diametral entgegengesetzten Themen hinausläuft, zeigt, an diesen ästhetischen Kriterien gemessen, die fortschrittliche Stellung seiner Sonaten in der Entwicklungsgeschichte der Form. Haydns 1759 komponierte erste Sinfonie weist nach Kretzschmar [4]) in der Exposition ihrer Sätze noch eine Reihung verschiedener koordinierter Themen auf.

Die Fugen Faschs unterscheiden sich wesentlich von denen seiner Zeitgenossen, und zwar liegt der Kernpunkt dieses Unterschieds in dem Bestreben Faschs, die Fuge zu gliedern. Diese Gliederungstendenz drückt sich bereits in seiner Fugenthematik aus [5]). Die Faschsche Fuge zeigt nicht mehr die Konzentration des gesamten Bewegungsablaufs auf ein Grundthema. Durch lange Orgelpunkte und Sequenzketten mit neuer Motivik verwischt sie den Grundgedanken der Instrumentalfuge als einer Ausdrucksform der Einaffektigkeit (vgl. St. Dr. Q 10, B und Q 12, B), und mit der Oeffnung der Form geht die Erweiterung ihres Ideengehaltes Hand in Hand. Nimmt die Fuge aber erst ein 2. kontrastierendes Thema auf, das für die Satzentwicklung strukturelle Bedeutung gewinnt, so rückt sie dadurch dem Sonatentypus einen Schritt näher. Damit wird aber dem

[1]) Bei Marpurg: Hist. krit. Beyträge I, 4. Stück, 1754.
[2]) Bei Marpurg: Hist. krit. Beyträge I, 4. Stück, 1754.
[3]) Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen 1915, S. 205.
[4]) „Die Jugendsinfonien Haydns" in Ges. Aufsätze.
[5]) s. Kapitel Thematik S. 47 ff. und die Analysen der 8 Fugensätze St. Dr. 2423 Q 2, A; Q 9, B; Q 10, B; Q 12, B; L. D. 4023 I, B und D; III, B; IV, D im zweiten Kapitel.

style d'une teneur die endgültige Absage erteilt. Derartige Fälle findet man in der Tabelle am Ende dieser Arbeit unter „Sonaten-Fugen", wenn man die Rondo- und Kanonsätze unberücksichtigt läßt. Auf dem Wege über die Mehrthematigkeit (vgl. St. Dr. Q 4, A; Q 6, B) von der Polythematigkeit der Rondoform herkommend, führt die Entwicklung zur kontrastierenden Zweithematigkeit in der Sonatenfuge. In dem Augenblick aber, in dem die Reprisentechnik des Suitensatzes in den Sonatensatz Aufnahme findet und damit zur Bildung markierter Teilschlüsse Veranlassung gegeben wird, deren Vermeidung ein Hauptkennzeichen des Fugenstils war [6]), vollzieht sich die Wandlung zum Sonatensatz, indem der Sinnakzent auf das Gegeneinanderausspielen von 1. und 2. Thema, bezw. 1. und 2. Affekt gelegt wird. Die Kontrastwirkung wird auch außerhalb der Thematik nach jeder Richtung hin betont, sie wird zum Aufbauprinzip des nunmehr vorwiegend homophonen Satzes erhoben. Es wechseln ständig im Faschschen Sonatensatz homophone Teile, Gruppenwiederholungen mit polyphonen oder pseudopolyphonen Sequenzen. Gegensätze der Instrumentation und Episodenbildung erweitern die Form, indem sie den Sinn haben, die Melodiebildung zu beleben [7]). Im Durchführungsteil erfahren die Themen harmonische Vertiefung, und hier ist der Ort, wo das neue komplexe Sonatenthema, das aus einer Reihe von zu einer Melodie zusammengezogenen, kontrastierenden Motiven besteht, in seine Bestandteile zerlegt wird, wo an die Stelle der bisherigen polyphonen die thematische Arbeit tritt. Die Fälle sind bei Fasch nicht selten, in denen im Hauptthema bereits das Motiv des später aufgestellten 2. Themas enthalten ist (them. Verz. St. Dr. 2423 Q 4, B; Q 3, D; Q 6, D). Das Prinzip der Gegensätzlichkeit drückt sich auch in der Anordnung der Sonatensätze im Zyklus aus: L. S. L. S. Abweichend von der Zyklik der Suite verläßt der langsame Mittelsatz jetzt regelmäßig die Grundtonart.

Bei der Betrachtung eines Faschschen Sonatenwerkes in Bezug auf seinen Gehalt ist zu unterscheiden, ob es sich um eine Kirchen- oder Kammersonate handelt. Der Affektgehalt der Sätze ist immer dem Verwendungszweck angepaßt. Ueber die Kirchenmusik sagt Scheibe [8]): „Es ist aber der Hauptendzweck der Kirchenmusik vornehmlich, die Zuhörer zu erbauen, sie zur Andacht aufzumuntern, um dadurch bei ihnen eine stille heilige Ehrfurcht gegen das göttliche Walten zu wecken." Mattheson [9]) nennt als Kirchenstil nur den stylus symphoniacus. Die deutsche kirchliche Instrumentalmusik verhielt sich der eindringenden Homophonie gegenüber weit zurückhaltender als die gleichzeitige italienische Praxis [10]). Für die deutsche Kirchenmusik ist das Festhalten an einem Affekt und damit am polyphonen Satze bezeichnend. Außerdem hatte die deutsche Kirchenmusikpraxis vorwiegend mit der Aufführung durch Laien, denen keine technischen Schwierigkeiten zugemutet werden konnten, zu rechnen. Aeußerlich drückt sich das im Faschschen Sonatenschaffen in den bescheidenen Ansprüchen aus, die an die Technik der Instrumente, besonders der Violinen, gestellt werden. Die 3. Lage wird in Werken, die für kirchlichen Gebrauch geschrieben sind, selten überschritten. Das hat seinen Grund einmal in dem bewußten Vermeiden klanglicher Reizwirkungen, zum anderen aber auch in der Rücksichtnahme auf die in den Collegia musica mitwirkenden Liebhaber, da die Kirchensonate chorisch besetzt wurde. In violintechnischen Beziehung halten die Geigenkonzerte Faschs einen Wettbewerb mit denen J. S. Bachs aus [11]). Die genannten Merkmale weisen folgende 8 Sonaten auf: St. Dr. 2423 Q 1 (Kanon); Q 7; Q 9; Q 10; M. Th. 82 (Kanon); L. D. 4023 VII; Coll. mus. 10. Diese Sonaten sind alle für Streicherensemble geschrieben und lassen infolge ihrer geringen Ansprüche an die Spieltechnik eine chorische Besetzung durch Dilettanten zu. Nur

[6]) Riemann Große Kompositionslehre, II. S. 211.
[7]) vgl. Sondheimer, Theorie der Sinfonie 1925, S. 55.
[8]) Critischer Musicus, S. 161.
[9]) Kern melodischer Wissenschaft, Hamburg 1737.
[10]) Haas: Aufführungspraxis der Musik, 1931 in Bücken, Handbuch der Musikwissenschaft, S. 207 „ . . . . . Ein Konzert liebte man oft (in Italien) am Schlusse der Messe zu hören."
[11]) Vgl. die Kadenz des Violinkonzerts in A von Fasch, L. D. 3868/3, 1. Satz mit der des Bachschen a-moll Konzerts, die fast identisch sind.

2 Sätze der genannten Sonaten weisen ein 2. Thema auf: St. Dr. 2423 Q 10, D und Coll. mus. 10, B. Das Eindringen der Instrumente in die Kirchenmusikpraxis bedingte deren Verfall [12]), andererseits führte die Berührung der weltlichen Musik mit den strengen kirchlichen Formen zu einer Hinaufstiliserung der ersteren.

Der Versuch, das Faschsche Sonatenschaffen in die verschiedenen Stadien des Entwicklungsprozesses aufzuteilen, begegnet der Schwierigkeit, daß unter den zahllosen Stücken, in denen Fasch um eine zeitgemäße Formung ringt, keine zwei sind, die sich in Einzelheiten decken. Von dem Gesichtswinkel der Abschüttelung des Fugenzwanges aus gesehen, gelingt es, eine, wenn auch gewaltsame Anordnung des Stoffes, in die Kategorien: Präludienhafte Sätze, Fugen, Fugen-Sonaten und Sonaten vorzunehmen.

Das Aufgeben des Prinzips der Fugierung ist das Leitmotiv aller instrumentalmusikalischen Formung um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts. Der wachsenden Selbständigkeit und der steigenden Bedeutung der absoluten instrumentalen Kunst fiel die Fugenform zum Opfer. Wie weit dieser Vorgang im Instrumentalen verwurzelt ist, d. h. seine Verbindung mit der Geschichte des Instrumentenbaues, erhellt aus der Tatsache, daß Pantaleon Hebenstreit (1669—1750) einer der ersten ist, der in den Ouvertüren seiner Suiten auf die obligate Fuge verzichtet und an ihrer Stelle das instrumentale Prinzip der variativen Verknüpfung der Suiten Peurls und Scheins wieder einführt [13]). Zu diesem Schritte muß ihn in erster Linie das von ihm erfundene und nach ihm benannte, höchstens zweistimmig zu spielende, verbesserte Hackbrett veranlaßt haben, das seinerzeit großes Aufsehen erregte und als Vorläufer des Hammerklaviers angesehen werden muß. Sein Zeitgenosse Joh. Friedr. Fasch (1688—1758) kam durch die starke Heranziehung der Blasinstrumente in der Kunstmusik zu dem gleichen Ergebnis [14]). Neben der durch die technischen Bedingnisse der Instrumente veränderten Kompositionstechnik spielt auch deren Klang bei der Wandlung des Formideals eine bedeutende Rolle. Den ästhetischen Niederschlag dieser Erscheinung kann man etwa in Aeußerungen Scheibes im „Critischen Musicus" in der „Abhandlung vom Ursprung, Wachstum und Beschaffenheit des itzigen Geschmackes in der Musik" (1745) erblicken, wo es von der alten Kunst heißt: „Man hörte ein verwirrtes Tongewebe, welches mehr ein Kennzeichen der Barbarey, oder vielmehr einer gothischen Nachkommenschaft war, in welchem eine gewisse mühsame Kunst herrschte, die aber bei aller der Mühe, welche die Meister derselben anwandten, matt, kriechend und ohne Merkmale der Natur war." Im Zeitalter der Nachahmungs- und Affektentheorie weicht also das polyphone Prinzip der vertikalen Generalbaß-Setzweise. Die Untersuchung der Formen der Faschschen Sonatensätze soll an dieser Stelle die Bedeutung, die Fasch bei diesem Prozeß zukommt, klären [15]).

Unter den in der vorliegenden Arbeit untersuchten 25 Instrumentalsonaten mit insgesamt 95 Sätzen [16]) befinden sich 15 Bläsersonaten, worunter auch gemischte Besetzungen unter Heranziehung eines oder mehrerer Blasinstrumente verstanden sind. Diese 15 Bläsersonaten weisen restlos die Satzfolge L. S. L. S auf [17]), während von den übrigen 10 Streichersonaten nur noch drei diese, der frühen italienischen sonata da chiesa entlehnte Zyklik wahren. Die übrigen 7 begnügen sich mit nur je einem langsamen Satz. Die 3 viersätzigen Streichersonaten sind: St. Dr. 2423 Q 2, Q 10 und die Kanonsonate M. Th. 82. Unter den genannten 95 Sätzen befinden sich also 45 langsame und 50 schnelle. Auf die 15 Bläsersonaten entfallen 30 und auf die 10 Streichersonaten 15 langsame Sätze. Das ist erklärlich, wenn man bedenkt, daß die Vorstellung des Bläserklanges geradezu zu kantabler, langsamer Thematik zwingt; außerdem steckte die Technik der Blasinstrumente noch in ihren Anfängen, so daß ihnen an

[12]) Richard Wagner: Ges. Schriften, Lpz. 1871, II. S. 335
[13]) vgl. Kretzschmar: Führer durch den Konzertsaal, Lpz. 1913, I. S. 68.
[14]) s. o. S. 88 ff.
[15]) H. Riemann: „Joh. Friedr. Fasch und der freie Instrumentalstil". Bl. f. H. u. Km. Langensalza, 1900, II. vgl. a. das Zitat daraus S. 100 f. oben.
[16]) Ein Satz ist in 2 verschiedenen Fassungen überliefert (Riemann: Coll. Mus. No. 11, Satz 1 und St Dr. 2423, Q 7, A).
[17]) L. D. 4023, IV ist fünfsätzig: L. S. L. S. S.

schneller Thematik nicht zu viel zugemutet werden durfte. Umgekehrt bedingte die Verwendung von Streichinstrumenten eine Beschleunigung der Bewegung und damit den Wegfall oder das Schrumpfen der langsamen Sätze. Es läßt sich also nicht leugnen, daß die Instrumentation, der Charakter der verwendeten Instrumente, für Fasch mit Veranlassung zu dieser scheinbar konservativen Haltung war. Es handelt sich nämlich bei dem starren Festhalten Faschs an dem langsamen Sonatensatz, bei dem zähen Ringen um seine logische Gestaltung, die von jeher ein schwieriges Kapitel der Sonatenkomposition war, genau betrachtet, um ein fortschrittliches Moment. Es ist gerade hier die Stelle, an der der Durchbruch des Modernismus, der homophonen Satzgestaltung, zuerst gelang.

Vielfach sind diese langsamen Sätze Faschs strukturell nicht zu analysieren, und ihr Aufbau ist nur an Hand des Modulationsverlaufs darzulegen. Interessant und aufschlußreich ist dann ein Vergleich mit dem italienischen Typus der sonata da chiesa Corellis, über deren Disposition Wilh. Fischer [18]) schreibt: „Allen Sätzen gemeinsam ist die modulatorische Gliederung (T—D, D—P, P—T, aber auch mehrgliedrige Anlage)." Bei Fasch treffen wir eine so klare modulatorische Anlage nie an, liegen doch Sätze vor, die in die SD schließen (St. Dr. 2423 Q 11, A) oder gar in die M (St. Dr. 2423 Q 10 C). Die Modulation sucht — zumal in den Streichersonaten — instrumental bedingt, entlegenere Gefilde auf (z. B. St. Dr. 2423 Q 7, A: T, WD, D, M, WD, T) [19]) oder es tritt gar, und dadurch wird erst die Gliederung gegeben, eine harmonische Umdeutung des Mittelteils ein, indem der Kadenzakkord als beliebige Stufe der neugewählten Tonart aufgefaßt wird. Dieser Fall liegt u. a. vor in: St. Dr. 2423 Q 11, C, wo eine Umdeutung des Mittelteils in den Kreis der Paralleltonart vorgenommen wird (T. 18—29), und im weiteren Verlauf die SD, D, WD, M der Parallele berührt werden. Die gleichen Verhältnisse treffen wir in der Durchführung des folgenden Satzes, T. 48—69. Durch diesen harmonischen Reichtum unterscheidet sich Fasch von seinen italienischen Zeitgenossen. Es gelingt ihm, deutsche Züge in die italienische sonata da chiesa hineinzutragen.

Am Schlusse dieser Arbeit folgt eine tabellarische Uebersicht über die Struktur der Faschschen Sonatensätze [20]). Das beweisende Zahlenmaterial der folgenden Ausführungen wird dieser Zusammenstellung entnommen, in der die Sätze in: „Phantasien", Fugen, Sonaten-Fugen und Sonaten eingeteilt wurden. Dabei wurden unter „Phantasien" die präludienhaften oder tokkatenartigen Sätze verstanden, die oft nur Einleitungs- oder modulatorischen Charakter haben, oder ricercarartige Bildungen, wie sie beim Ringen um die logische Gestaltung der Melodieführung im langsamen Satze entstehen. Es handelt sich ausnahmslos um langsame Sätze, die keine oder zu geringe Berührung mit den Kriterien der übrigen Kategorien aufweisen. Die bei jeder Klassifikation unvermeidlichen Grenzfälle sind vorsichtig geschieden worden.

Als Fugen wurden nur solche Fälle in die Tabelle aufgenommen, die das Fugierungsprinzip in mehreren Durchführungen erkennen ließen und die weiterhin keine Ansätze eines zweiten Themas im homophonen Sinne aufweisen. In keiner der mir bekannten Fugen Faschs findet sich das kontrapunktische Kunststück der Engführung. Es gibt einzelne Stellen in seinen Durchführungen, auch der Sonatensätze, an denen er mit dem Gedanken spielt, den er dann gewöhnlich schon im 2. Takt wieder aufgibt. Seine Fugenthematik gewinnt dadurch, daß sie auf Engführungsmöglichkeiten keine Rücksicht zu nehmen braucht, bedeutend an Bewegungsfreiheit [21]).

Fugensätze, die ein 2. Thema aufstellen, das für die Satzgestaltung konstruktive Bedeutung gewinnt, sind als „Sonaten-Fugen" bezeichnet und gesondert aufgeführt. Solche Sätze verlassen meist im weiteren Verlauf das Fugierungsprinzip und sind sehr oft dreiteilig, so daß sie der endgültigen

[18]) In Adlers Handbuch der M. G. I. Aufl., S. 491.
[19]) Beispiele kann man aus den Analysen, Kap. II, in beliebiger Zahl entnehmen.
[20]) s. u. S. 71 ff.
[21]) Daß Fasch nicht etwa vor der Engführung zurückschreckte, dafür ist Riemann Zeuge (Gr. Kompositionslehre I, 416) und die verschiedenen Kanonsonaten.

Sonatenform näherstehen als der Fuge. Ferner fanden in dieser Rubrik die „Rondo-Sonaten" mit fugiertem und nichtfugiertem Anfang Aufnahme. Diese „Rondo-Sonaten" sind in der Mehrzahl auch dreiteilig, entwickeln aber kein 2. Thema, sondern verbinden ihre Hauptteile durch freie Fortspinnungen, die die Modulation übernehmen. Die Verwandtschaft dieser Bildungen mit dem italienischen Concert Vivaldis, dessen Tuttiritornelle jedesmal in einer anderen Tonart erscheinen, liegt zutage. Die rondomäßigen Sätze, deren Thema nicht fugiert ist, sind bis auf diesen einen Unterschied ähnlich gebaut und deshalb hier untergebracht worden, weil mit diesem Rubrum ein Sammelbecken geschaffen werden sollte, bestimmt, alle Mischformen aufzunehmen, die auf dem Entwicklungswege einerseits von der Fuge, anderseits von der Suite kommend, entstanden. Ein Satz z. B. wie St. Dr. 2423 Q 11, B setzt homophon in allen Stimmen zugleich ein, steht an 2. Stelle, die in der Sonate von jeher zur Aufnahme der Fuge prädestiniert war und entwickelt sein Thema dreimal (T, D, T), jedesmal mit einer neuen motivfremden Fortspinnung, deren mittlere den harmonischen Höhepunkt bringt. Ein solcher Satz kann wegen der fehlenden Reprisen nicht als Sonate betrachtet, noch weniger aber unter den übrigen Kategorien (Phantasie und Fuge) untergebracht werden. Wäre aber sein Thema fugiert, so brauchte man keinen Augenblick Bedenken zu tragen, ihn unter „Sonaten-Fugen" zu klassifizieren [22]).

Als Sonaten im eigentlichen Sinne des Wortes sind nur solche Sätze aufgenommen worden, die die Merkmale des klassischen Sonatentypus vereinigen: Zweithematigkeit, Dreiteiligkeit und — das ist das entscheidende Kriterium — Teilung des Satzes in zwei Reprisen. Diese Reprisen des Sonatensatzes können als bloße Aufschwellung der Form durch Wiederholung oder aber als Gliederungsmoment unter den vielen anderen der neueren Sonatenproduktion (Symmetrie, Flächenharmonik, Orgelpunkte, Gruppenwiederholungen etc.) angesehen werden. Aber von der historischen Warte aus gesehen bedeuten sie doch mehr. Sie sind das bestimmte Charakteristikum des Suitensatzes. Obwohl die Gesamtform durch sie zu einer unlogischen wurde, in deren 6 Teilen (Exp., Exp., Durchfg., Repr., Durchfg., Repr.) das Hauptthema in seiner markanten Gestaltung mindestens vier- oder sechsmal erscheint, hat gerade sie sich als die klassische Form der Instrumentalsoli und Ensembles durchgesetzt und den Orchestersatz entscheidend beeinflußt.

Ueber die Entwicklung der Sonate sind die verschiedensten Theorien aufgestellt worden. Eitner schreibt [23]): „Die Sonate hat sich nicht aus der Suite gebildet, sondern aus dem Concert, und zwar ist Vivaldi der Schöpfer der dreisätzigen Form: Allegro, Adagio, Allegro [24]). Und ihre endgültige Form fand sie nicht in Em. Bach und Haydn, sondern in Mozart erst . . . Das unterscheidende der Vivaldischen Form besteht in dem Aufgaben des fugierten Satzes und der Einführung einer freien Entwicklung und Ausspinnung des Hauptthemas." Demgegenüber stellte Sandberger [25]) die Suite sehr in den Vordergrund seiner Untersuchungen, bezieht sich dann auf Scheibe [26]), der sagt: „Beyde Arten von Sonaten, von welchen ich zuerst reden will (Trios und Quadros), werden eigentlich auf zweyerlei Art eingerichtet, nämlich als eigentliche Sonaten, und dann auch auf Concertenart . . ." Im letzteren Falle fällt nach Scheibe der erste Satz fort und es kann: „eine Stimme stärker als die andere arbeiten und also mancherley kräuselnde, laufende und verändernde Sätze hören lassen".

---

[22]) Ueber die Rondoform in den Sonaten Leclairs vgl. Eitner M. f. M., XX, S. 169, Anm.

[23]) M. f. M. XX No. 11, 1888 „Die Sonate. Vorstudien zur Entstehung der Form".

[24]) Eitner meint hier die Dreisätzigkeit der Klaviersonate des 18. Jh., wie er überhaupt von der Klaviersonate ausgeht, über die Mattheson 1739 im Vollkommenen Capellmeister spottet (XIX § 138): sie hätten nicht die rechte Gestalt, wollen mehr gerühret werden als rühren und zielen mehr auf Bewegung der Finger als des Herzens (2 Allegrosätze). Bezgl. der Klaviersonate hatte Faisst schon das Suitenelement gebührend hervorgehoben in „Beiträge zur Geschichte der Klaviersonate, Dehns „Cäcilia" 1846. Neudruck in Neues Beethovenjahrbuch I. Bd., wenn er z. B. schon bei Scarlatti „nirgends mehr eigentl. polyphone Formen" findet.

[25]) „Zur Geschichte des Haydnschen Streichquartetts" in altbayr. Monatsschrift 1900 und in ges. Aufs. 1921, Kap. II des Aufsatzes.

[26]) Critischer Musicus, 74. Stück, Auflage von 1754, S. 679.

Heuß [27]) von der praktischen Verwendung und Wilhelm Fischer [28]) von der Spielthematik ausgehen, führen die Kirchensonate auf die Kanzone für Tasteninstrumente zurück. Ein gewichtiges Wort wirft Riemann [29]) in die Debatte: „Haydn und Mozart übertrugen die inzwischen entstandene Sonatenform mit 2. Thema und Durchführung auf die damit verdrängte „Konzertform". Diese Sonatenform ist aus der zweiteiligen Liedform durch allmähliche Erweiterung entstanden. Nicht die alte Sonate hat auf sie geführt.[30])."

Historisch ist der Einfluß der Suitenkomposition auf Faschs Sonatenschaffen leicht zu rechtfertigen, und zwar mit des Meisters eigenen Worten. Er schreibt in seiner Autobiographie [31]), daß er seine ersten autodidaktischen Kompositionsversuche an Hand von Telemanns Ouvertüren machte, daß er im Leipziger Collegium musicum eine solche unter Telemanns Namen vorlegte. Andererseits kann das immense Ouvertürenschaffen Faschs nicht ohne Einfluß auf seine Sonatengestaltung geblieben sein.

In der Tabelle S. 115 sind die Rondo-Sonaten mit R, die aus der Konzertform entstandenen mit KR abgekürzt. Die Bezeichnungen f und nf stehen für Sätze mit fugiertem bezw nichtfugiertem Thema. Sätze mit durchgehend polyphoner Faktur sind mit p kenntlich gemacht. Entsprechend deutet g den vermischten Stil und h die homophone Gestaltung an.

Von den 95 hier zur Verfügung stehenden Sonatensätzen Faschs — der Einleitungssatz eines F-Dur-Trios ist in seinen beiden Fassungen, St. Dr. 2423 Q 7, A und Coll. mus. No. 10, A, mitgezählt — sind 24 polyphoner Struktur, teils homophonen, teils polyphonen Aufbau, weisen 28 Sätze auf, und die übrigen 43 Sätze sind homophon.

Unter den 95 Sätzen sind 61 für Bläserbesetzung geschrieben. Davon sind polyphon 9, gemischt 12 und homophon 40, sodaß

40 von 43 homophonen Sätzen,
12 von 28 gemischten Sätzen,
9 von 24 polyphonen Sätzen

Bläserensembles sind.

Danach kann der Einfluß der Besetzungsfrage auf die Stilentwicklung bei Fasch wohl nicht mehr in Zweifel gezogen werden.

Eine Addition der Tabelle zeigt unter 95 Sätzen 36 (24) Phantasien, 11 (5) Fugen, 26 (19) Fugen-Sonaten und Rondi und 22 (13) Sonaten. Die eingeklammerten Zahlen geben die Bläsersätze an.

Eine Betrachtung der extremen Gegensätze, der Phantasien und Sonaten, zeigt, daß erstere Gruppe nur langsame, und zwar unter 36 24 Einleitungssätze, letztere nur schnelle, und zwar unter 22 13 Schlußsätze enthält. Da die Einwirkung der Suitenform mit Reprisenteilung gerade auf die Schlußsätze der zyklischen Sonatenform naheliegt, wird auf diese Feststellung besonderer Wert gelegt. Die übrigen 9 „Sonaten"-Sätze bekunden also das Uebergreifen der suitenmäßigen Reprisenbildung auf den anderen schnellen Satz der Kirchensonate, also auf die Fuge. Die Analyse der einzelnen Sätze führte zum gleichen Ergebnis.

Die Sätze der 1. Kategorie scheiden sich nach ihrer stilistischen Anlage in solche, die im „stylo phantastico" und solche, die im „stylo symphoniaco" [32]) entworfen sind. Sätze, deren Thema im weiteren Verlauf nicht wieder erscheint, die einen scheinbar formlosen, höchstens harmonisch gegliederten Aufbau zeigen, fallen unter den stylus phantasticus; ricercarartige Bildungen dagegen, die das Anfangsthema willkürlich auch später wieder aufgreifen, gehören zum stylus symphoniacus. 16 von 36 Phanta-

[27]) Kanzone — Sonate S. I. M. G. IV 2/214.
[28]) Instrumentalmusik von 1600—1750 in Adlers Handbuch, I. Aufl., S. 485. vgl. a. v. Wasielewski: „Die Violine im 17. Jahrhundert", S. 14 u. v. Winterfeld: Giovanni Gabrieli und sein Zeitalter, II. S. 106 ff.
[29]) „Joh. Fr. Fasch und der freie Instrumentalstil" Bl. f. H.- u. Km. 1900.
[30]) s. a. „Die Bedeutung der Tanzstücke für die Entstehung der Sonatenform". Aula No. 3 4, München 1895.
[31]) In Joh. Ad. Hiller: Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrter und Tonkünstler neuerer Zeit. Erster Teil, Leipzig 1784.
[32]) Vgl. Haas: Musik des Barocks, Bln. 1929 S. 116. Mattheson a. a. O. 1. Teil, 10. Kap. über die hyporchematische Schreibart.

sien sind im stylo phantastico entworfen, darunter 11 Bläsersätze. Von den restlichen 5 Streichersätzen sind 3 Kanonsätze und infolgedessen im stylo phantastico geschrieben. Die Echtheit von St. Dr. 2423 Q 9, A wird stark angezweifelt, und St. Dr. 2423 Q 2, B ist der langsame Satz einer „auf Concertenart gesetzten" Sonate: Allegro, Largo, Allegro (und deshalb auch in der V. I mit Ornamentik verbrämt)[33]).

Unter 26 (19) „Sonaten-Fugen" finden sich 16 (16) vom Rondo beeinflußte oder in Konzertform verfaßte Stücke. Also sämtliche nicht auf die Fugenanlage zurückgehenden Stücke, wenn auch mit fugiertem Thema (6), sind Bläserensembles. Mit anderen Worten: die konservative Fugenanlage hält sich vorwiegend (in 7 von 10 Fällen) [3]/[4] im reinen Streichorchester, während auf dem Wege über Cassationen (Gassatim!), Divertimenti die Bläserbesetzung die Homophonie (Konzertprinzip) in die Sonatenentwicklung hineinträgt. Beachtenswert ist, daß man unter den 26 (19) „Sonaten-Fugen" 6 (4) langsame und 20 (15) schnelle Sätze findet. Die langsamen Sätze sind mit einer Ausnahme (L. D. 3867/3, C) Einleitungssätze. Die Verteilung auf die Schreibarten ergibt, daß von 26 (19) „Sonaten-Fugen" Faschs 9 (4) polyphon, 5 (3) gemischt und 12 (12) homophon entwickelt sind. Davon entfallen auf die 6 (4) langsamen Sätze: 2 (2) homophone, 1 (1) gemischter und 3 (1) polyphone, auf die 20 (15) schnellen: 12 (10) homophone, 2 (2) gemischte und 6 (3) polyphone Stücke.

Ferner geht aus der Tafel hervor, daß von den 11 (5) Fugen im Faschschen Sonatenschrifttum 6 (3) polyphon und 5 (2) gemischt entworfen sind, sowie, daß sich die 11 Fugen in 3 langsame und 8 schnelle teilen. Zu den 3 langsamen Fugensätzen ist zu bemerken, daß 2 darunter (L. D. 4023 II, C und St. Dr. 2423 Q 11, C) nur je die Exposition einer Fuge darstellen, der keine Durchführung folgt. Die restliche langsame Fuge St. Dr. 2423 Q 10, C, ist dreiteilig und weist starke Auflockerungsmomente auf (Orgelpunktgliederung). Sie steht zwischen dem Fugentypus und den Sätzen des stylo symphoniaco und stellt also einen der Grenzfälle dar, der zu Gunsten der Spalte „Fuge" entschieden wurde. Regelrechte Fugen liegen mithin nur in den 8 schnellen Sätzen vor, darunter eine Doppelfuge (St. Dr. 2423 Q 4, D).

[33]) Q 2, B vgl. die Analyse des Satzes Kap. 2, S. 16.
[34]) bei ca. 64 %igem Ueberwiegen der Bläsersätze.

Bedeutung des Faschschen Sonatenschaffens.

Die in verschiedenen Bibliotheken verstreuten Handschriften der Faschschen Sonaten geben keinerlei Anhaltspunkte zur Datierung der einzelnen Sonaten. Als sicher kann nach Faschs Selbstbiographie lediglich angenommen werden, daß er seine Komponistenlaufbahn mit der Anfertigung von Orchestersuiten in strenger Anlehnung an das Telemannsche Vorbild begann und daß er sich die strengere Stilisierung des Sonatensatzes erst 1713 in Darmsadt unter Graupners Anleitung aneignete. Fasch kam vom Theater her zur Komposition [1]) und seine zahlreichen Kirchenmusiken (u. a. 7 Jahrgänge Kirchenkantaten) [2]) hat er sämtlich in weltlichen Diensten geschrieben. Die Oper war in Deutschland der Ort, wo sich in erster Linie die Stilwende im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts vollzog. Seine durch Traditionen nicht gebundene Stellung befähigte Fasch erst in der Gestaltung seiner Sonatensätze freier zu Werke zu gehen, die Synthese von kirchlichen und weltlichen Instrumentalformen zu wagen. Das Eindringen des homophonen Gestaltungsprinzips einerseits und anderseits das Abrücken von der strengen Fugierung, zwei Elemente, die sich nicht ohne Einwirkung seines umfangreichen Orchesterschaffens in Suiten und Konzerten erklären lassen, ermöglichten erst die fortschrittliche Haltung von Faschs Sonatenproduktion. Schreibt doch Scheibe noch von dem ersten Sonatensatz [3]): „Den Anfang können alle drei Stimmen zugleich machen, ohne daß er fugenmäßig zu sein scheinet, ob er es schon wirklich sein muß." An der gleichen Stelle, an der Telemanns gedruckte Sonaten als Muster empfohlen werden, heißt es vom 2. Sonatensatze noch: „Der 1. geschwinde Satz ist insgemein eine ordentliche Fuge oder eine solche Imitation, die nur in wenigen Stücken, als etwa in dem Schlusse des Hauptsatzes, von der Fuge abweiche." Diese Zitate gelten von dem eigentlichen Trio für Streicherbesetzung. Von den vierstimmigen Sonaten sagt Scheibe [4]): „Das ist aber dabei annoch zu merken, daß man dazu insgemein gern viererley Instrumente, als Flöte, Violine, Viola und einen Baß nimmt . . . Man hat 3 Oberstimmen. Alle diese Stimmen sollen ihre eigene Melodie beweisen. Sie müssen alle zusammen klingen. Kein Zwang oder bloße ausfüllende Mittelnoten können stattfinden. Alles muß singbar und fließend sein."

Die große fortschrittliche Bedeutung der Faschschen Sonatenproduktion wird erst an Hand solcher Stellen aus dem zeitgenössischen Schrifttum klar. Derartige Stellen lassen sich beliebig vermehren, doch nirgendwo findet sich ein Hinweis auf die strukturelle Bedeutung der Zweithematigkeit, auf das Kontrastprinzip überhaupt als Faktor der Formerweiterung, wie es der Orchesterkomponist Fasch als einer der ersten in die Sonatenkomposition einführt.

Im Anschluß daran erhebt sich die Frage: inwiefern haben Faschs Sonaten die spätere Sonatenproduktion befruchtet? Hat Fasch Schüler gehabt? Außer seinem Sohne Karl Friedrich Christian, dem Nachfolger Nichelmanns am Hofe Friedrichs des Großen, sind direkte Schüler Faschs nicht bekannt geworden. Ausgeschlossen ist jedoch nicht, daß Fasch unterrichtet hat, denn einen Musiker ohne pädagogische Qualitäten konnte Kapellmeister Stölzel aus Gotha schwerlich als Nachfolger Kuhnaus für das Thomaskantorat vorschlagen. Von seinem in künstlerischen Fragen außergewöhnlich gewissenhaften Sohne Karl Friedr. Christian, der vor seinem Tode alle Kompositionen, die ihm nicht wertvoll genug erschienen, durch Zelter verbrennen ließ, sind nur einige gedruckte Klaviersonaten erhalten [5]).

[1]) s. Einleitung.
[2]) Repertoir v. 1745 s. Engelke a. a. O.
[3]) Critischer Musicus 2. Aufl. 1745, S. 377.
[4]) a. a. O. S. 378.
[5]) Besprochen bei Ernst Stilz: „Die Berliner Klaviersonate z. Zt. Friedrichs d. Gr.", Bln. Diss. 1930. s. a. Mus. Ms. 6010, 6015 und 11248.

Wichtiger als die direkte Wirkung seiner Lehrertätigkeit ist der indirekte Einfluß von Faschs Sonaten und seines übrigen Schaffens für das deutsche Sonatenschrifttum überhaupt geworden. Dank ihrer soliden Faktur sowie ihrer vorzüglichen Instrumentation, besonders der von Kennern sehr geschätzten Bläserbehandlung, vor allen Dingen aber wegen ihrer vorbildlichen modernen Grundhaltung, erfuhren seine Sonaten, trotzdem sie nicht gedruckt wurden, eine unverhältnismäßig weite Verbreitung. Als Generalbaß-Trio und Quadro wurde die Sonatenform aber nach Faschs Tode nur noch vereinzelt gepflegt. Schon Bach schreibt seine Flötensonaten mit obligater, ausgearbeiteter Cembalostimme. Im Schrifttum verschwindet die Generalbaßpraxis in der 2. Hälfte des Jahrhunderts immer mehr und mehr. Die drei- und vierstimmige Generalbaß-Sonate entwickelte sich aber nach zwei Richtungen weiter. Die Befreiung vom Continuo führte die „starke Sonate" zur klassischen Sinfonie, und andererseits entwickelte sich aus den Sonaten mit ausgearbeiteter Cembalostimme die Kammermusik im modernen Sinne [6]). Beide Richtungen wie auch die Soloklaviersonate lehnten sich an das Vorbild der Formung der Instrumentalsonate an. Der Wirkungskreis, für den das Faschsche Sonatenschaffen in Betracht kommt, ist also ein sehr großer und umfaßt fast alle Gebiete der künstlerischen rein instrumentalen Gestaltungsweise. Fasch selbst hat die Neuerungen des Sonatensatzes auf die Orchesterkomposition übertragen. Die drei Sätze der D-Dur Sinfonia L. D. 3047, II weisen z. B. sämtlich die Reprisenteilung auf [7]). In den Schlußsätzen seiner Sinfonien findet sich die Reprisenteilung sehr häufig. Andererseits sind seine Suitensätze vielfach durch Uebertragung von Sonatenelementen (Kontrastthematik, Kodarepetition, Durchführungstechnik) so stark an die Sonate heranstilisiert, daß sie sich von dieser oft nur durch die Besetzung unterscheiden [8]).

Die große Beliebtheit der Orchesterkompositionen Faschs [9]) war natürlich mit ein Mittel zur Verbreitung der aus der drei- und vierstimmigen Sonatenproduktion erwachsenen formalen Neuerungen, und auf diesem Wege befruchteten die Errungenschaften der Sonatenform die gesamte deutsche Instrumentalkomposition.

Faschs Verhältnis zum zeitgenössischen Sonatenschaffen

Die Frage nach dem Verhältnis der Faschschen Sonaten zur zeitgenössischen ausländischen Sonatenproduktion läßt sich am besten durch eine Gegenüberstellung mit den entsprechenden Werken Corellis und Telemanns als Prototyp der italienischen und französischen Instrumentalsonate klären.

Die Sonaten Corellis, die in den Jahren 1683—94 in Rom erschienen, sind deutlich in Kirchen- und Kammersonaten geschieden. Op. I und III mit obligatem Cello sind Kirchensonaten. In op. III sind z. B. die für die Tanzformen der Suite typischen Reprisen der einzelnen Teile nur gelegentlich in Schlußsätzen angewandt (in Son. 7, 9, 10 und 11; in

[6]) Auch hier ist Fasch auf dem Vormarsch, wie die Analyse der Sonate L. D. 4023 I zeigt. Die Bemerkung Sandbergers (Haydns Streichquartett, Ges. Aufs. S. 242, daß der unbezifferte Continuo (die Stimme ist nur „Basso" überschrieben) unentbehrlich sei, ist irrig.

[7]) Die Exposition des I. Satzes der genannten Sinf. gibt Riemann in: Große Kompositionslehre I. S. 434 wieder (mit versetzten Taktstrichen. Der Satz beginnt volltaktig). Eine Reihe der Sinfonien des gen. MS. ist übrigens von Fasch zweimal komponiert worden. Beide Fassungen befinden sich in L. D. (s. Eitner Quellenlexikon III. S. 393 unter Darmstadt 9 und 10).

[8]) Vgl. die von Kretzschmar: Führer durch den Konzertsaal I. S. 69 zitierte Ouvertüre in B-Dur. namentlich 2. Satz: Air un poco Allegro 2/4. und 4. Satz Jardiniers 2/4, 87 und 82 Takte.

[9]) Der Orchesterkatalog Breitkopfs von 1765 nennt 36 Ouvertüren von Fasch neben 6 v. Förster, 9 v. Graun, 18 v. Hertwig, 6 v. Hasse, 18 v. Pfeiffer, 12 v. Telemann, 4 v. Tischer, 3 v. Stölzel, 2 v. Händel, je 1 v. Fuchs, Gebel, Heinsius, Leo, Schale, Schneider, Wiedner.

Son. 2 im 3. Satz und in Son. 6 im 1. Satz). In op. II und IV dagegen ist die überwiegende Mehrzahl der Sätze in dieser Suiten- oder Kammersonatenform gebaut.

Ein sehr deutliches Kennzeichen aber haben wir in dem Umstand, daß den Sätzen von Corellis op. II und IV (nicht aber in op. I und III) von der Tempobezeichnung, die mehr als Affektbezeichnung zu gelten hat, noch die Namen der Tänze oder Tanztypen beigegeben sind, deren Stelle sie vertreten und aus denen sie hervorgegangen sind. Nachstehende Zusammenstellung möge das belegen:

Corelli opera I.

1 Grave g, Allegro = 3st. Fuge p, Adagio g, Allegro = 3st. Fuge :‖: = 4 Sätze
2 Grave g, Vivace Fugato p, Adagio h, Allegro = Fuge p :‖: = 4 Sätze
3 Grave g, Allegro Fugato p, Adagio h, Allegro = 3st. Fuge :‖: = 4 Sätze
4 Vivace g :‖:, Adagio p, Allegro Fugato p, Presto = Kanon :‖: = 4 Sätze
5 Grave g, Allegro = 3st. Fuge p, Adagio 4 T., Allegro 10 T. Fugato, Adagio 6 T. h, Allegro Fuge Oktavbeantw. Adagio e pia., Allegro Fuge in Quintbeantwortung (= Kanzone) = 8 Sätze
6 Grave g, Largo Fuga p, Adagio h, Allegro = Fuge = 4 Sätze
7 Allegro Fuge p, Grave h, Allegro = 3st. Fuge = 3 Sätze
8 Grave g, Allegro :‖: h. Largo p, Vivace Kanon 3 st. = 4 Sätze
9 Allegro Orgelp. 9 T. h, Allegro Kanon 21 T., Allegro wie eingangs, Adagio 4 T., Allegro Fuge 3st., Adagio, Allegro Fuge, Adagio, Allegro, Adagio (= Kanzone) = 8 Sätze
10 Grave g, Allegro Fuge, Allegro Fugato, Adagio h, Allegro 3st. Fuge = 5 Sätze
11 Grave g, Allegro chrom. 3st. Fuge, Adagio h, Allegro h :‖: = 4 Sätze
12 Grave h, Largo e puntato = Fuga, Grave h, Allegro = 3st Fuge = 4 Sätze

Corelli opera II.

1 Preludio Largo, Allegro :‖:, Corrente Allegro :‖:, Gavotta :‖: = 4 Sätze
2 Allemanda, Adagio :‖:, Corrente Allegro :‖:, Giga Allegro :‖: = 3 Sätze
3 Preludio Largo, Allemanda Allegro :‖:, Adagio, Allemanda Presto :‖: (laufender Baß sonst homoph.) = 4 Sätze
4 Preludio Adagio :‖:, Allemanda Presto :‖:, Grave 3 T. (Modulation nach Fis) Adagio, Giga (ohne Tempobezeichnung) :‖: = 4 Sätze
5 Preludio Adagio, Allemanda Allegro = 3st. Fuge in Oktaven, Sarabanda Adagio :‖:, Gavotto Allegro :‖: = 4 Sätze
6 Allemanda Largo, Corrente Allegro :‖:, Giga :‖:, = 3 Sätze
7 Preludio Adagio, Allemanda Allegro :‖:, Corrente Allegro :‖: Giga :‖: (Baßimitation in Oktaven) = 4 Sätze
8 Preludio Adagio, Allemanda Largo :‖:, Sarabanda Adagio :‖:, Gavotta :‖: (Baßimitation in Oktaven) = 4 Sätze
9 Allemanda Largo :‖:, Tempo di Sarabanda Largo = 3st. Fuge :‖:, Giga :‖: = 3 Sätze
10 Preludio Adagio, Allemanda Allegro :‖:, Sarabanda Largo :‖: Corrente Allegro :‖: = 4 Sätze
11 Preludio Adagio, Allemanda Presto :‖:, Giga :‖: (Da Capo) = 3 Sätze
12 Ciacona Largo Allegro p = 1 Satz

Corelli opera III.

1 Grave g, Allegro = 3st. Fuge in Okt., Vivace :‖: h, Allegro = Fuge in Oktavbeantwortung = 4 Sätze
2 Grave p, Allegro Fugato, Adagio fugato, Allegro Fuge :‖: = 4 Sätze
3 Grave g, Vivace, Largo Fugato, Allegro Fuge = 4 Sätze
4 Largo g, Fuge (ohne Tempo), Adagio h, 2st. Generalbaßfuge = 4 Sätze
5 Grave g, 2st. Fuge (in der 1. Engfg. tritt das obl. Cello mit ein) Largo h, 2st. Generalbaßfuge im Gigentyp (Cello wie vorher) = 4 Sätze

6 Vivace ‖: (einthemat. Sonate) Grave g, Allegro Fuge (beginnt als 2st. Generalbaßfuge; Baß tritt nachher ein), Allegro 3st. Fuge in Quinten = 4 Sätze

7 Grave kanonisch, Allegro 3st. Generalbaßfuge, Adagio = 2st. Fuge in Quinten, Allegro :‖ = 4 Sätze

8 Largo g, Allegro 3st. Fuge in Quinten, Largo, Allegro (verschleierter Stimmtausch) = 4 Sätze

9 Grave Fugato, Vivace = 3st. Fuge, Largo g, Allegro ‖: (durchbrochene Arbeit) = 4 Sätze

10 Vivace h, Allegro = 3st. Fuge in Quinten, Adagio 10 T., Fuge im Gigentyp :‖ = 4 Sätze

11 Grave p, Presto g durchbrochen, Adagio h (moduliert), Allegro Fuge in Oktaven :‖ = 4 Sätze

12 Grave tokkatenartig h, Allegro Fuge auf Orgelpunkt, Adagio 10 T. g, Vivace (Motiv von 9 D), Allegro = Tokkata, Fuge in Quinten, Fuge 3st. = 7 Sätze

Von No. 8 an werden die Sonaten im Stil gemischter.

Corelli opera IV.

1 Preludio Largo h, Corrente Allegro ‖:, Adagio (moduliert), Allemanda Presto :‖ = 4 Sätze

2 Preludio Grave g, Allemanda Allegro ‖:, Grave 5 T. (moduliert), Corrente Vivace Fuge in Oktaven = 4 Sätze

3 Preludio Largo (imitiert scheinpolyphon), Corrente Allegro h ‖:, Sarabanda Largo :‖ h, Tempo di Gavotta Allegro Generalbaßkanon :‖ = 4 Sätze

4 Preludio Grave h, Corrente Allegro ‖:, Adagio p 17 T. (moduliert), Giga :‖ = 4 Sätze

5 Preludio Adagio g, Allemanda Allegro ‖: p (imit. lauf. Baß), Corrente Vivace :‖ h, Gavotte Allegro ‖: h = 4 Sätze

6 Preludio Adagio g 6 T., Allegro Kanon, Adagio 7 T., Allegro Kanon, Adagio 10 T. (moduliert), Allemanda Allegro ‖: Fugato p, Giga :‖ h (vollkommener Tanz) (= Kanzone) = 7 Sätze

7 Preludio Largo g, Corrente Allegro Fugato ‖:, Grave 6 T. (moduliert), Sarabanda Vivace (lauf. Baß) ‖: h, Giga Allegro ‖: h, = 5 Sätze

8 Preludio Grave Fugato p, Allemanda Allegro (lauf. Baß) h ‖:, Sarabanda Allegro ‖: h, = 3 Sätze

9 Preludio Largo (Scheinpolyphonie) ‖:, Corrente Allegro ‖: (Quartenimitation), Grave 12 T. (moduliert), Tempo di Gavotta Allegro 3st. Kanon :‖ = 4 Sätze

10 Preludio Adagio 2 T., Allegro g (ABA), Adagio 4 T. (moduliert), Grave p (phantastico), Tempo di Gavotta Allegro ‖: h = 5 Sätze

11 Preludio Largo g, Corrente Allegro h ‖:, Allemanda Allegro (lauf. Baß) p ‖:, = 3 Sätze

12 Preludio Largo g ‖:, Allemanda Presto ‖:, Giga :‖ h, = 3 Sätze

Daß es sich in den Kammersonaten um stilisierte Tanzsätze handelt, geht schon aus der verschiedentlich auftretenden Bezeichnung: Tempo di Gavotta (z. B.: IV, 10) hervor. Dynamik findet sich auch schon durch p und f eingetragen. Die Allemande begegnet uns bei Corelli in allen Tempi, die Corrente stets im $^3/_4$-Takt. Fugen, Imitationen und Engführungen finden sich in op. I und III oft in Oktavbeantwortung. In op. II und IV weisen außer der Ciacona, op. II No. 12, und den Preludio überschriebenen Einleitungssätzen nahezu alle Sätze, die in Faschs Sonaten häufig anzutreffende Reprisenteilung auf. Kanonsätze kommen in Kirchen- und Kammersonaten vor (op. I No. 4, D; 8, D; 9, B; op. IV No. 3, D; 6, B und D; 9, D).

Im Ganzen gesehen weisen die für die italienische Sonatenproduktion ihrer Zeit tonangebenden Sonaten Corellis in ihren starren Formschablonen dem labilen, allezeit zu neuen formalen Versuchen bereiten Sonatenschaffen Faschs gegenüber so bedeutende Unterschiede auf, daß an eine Beeinflußung des deutschen Meisters durch Corelli nicht gedacht werden kann.

Wenn auch unter die Sonaten noch gelegentlich Kanzonen gemischt erscheinen (op. I No. 4, 5, 9 und 10; op. IV No. 6 und 10), so geht doch aus der Suitenanordnung der Sonaten op. II und IV die Suitenabstammung der Sonate in ihrer heutigen Gestalt mit hinreichender Deutlichkeit hervor [10]).

Die vergleichende stilkritische Betrachtung der handschriftlich in der sächsischen Staatsbibliothek Dresden liegenden „Triosonaten" von Telemann [11]) ergibt ein wesentlich anderes Bild. Die erste Kapsel, das

Ms. Q 3 (Titel des Umschlages: Schrank No. II, 25. Fach; 8. Lage No. 2. Trio co. VVni, Vla e Basso 18 St. Del Sig. Teleman)
enthält 3 Violino Primo, 3 Violino Secondo, 2 Viola, 1 Cembalo, 3 Basso, 2 Bahsonostimmen in Kopistenschrift sowie in anderer Handschrift je eine Stimme für V. I, V. II, Viola und Cemb. (beziffert). Demnach ist das Werk also in Kammer und Kirche, solistisch und chorisch aufgeführt worden. In den langsamen Sätzen der beiden Violinstimmen der Quartettbesetzung ist der Baß mit einbezogen, was die Annahme der solistischen Verwendung der Stimmen mit freier Kolorierung bestätigt.
Adagio p, Allegro p, Largo g, Allegro ostin. Baß = 4 Sätze

Ms. Q 4 enthält je eine Stimme für Violino Primo, Secondo und Basso, die im Vergleich mit der Cembalostimme aus Q 3 nur spärlich beziffert ist. Die Stimmen tragen Teilüberschriften: Trietto Primo, Secondo und Terzo.
Allegro g, durchkomponiert. Das 1. Thema kehrt in der Reprise wieder. Die Durchführung zeigt thematische Arbeit. Der Baß ist unthematisch. Grave g mit in besonderem System in beiden Geigen ausgeschriebener Ornamentik in Terzen 𝄆. Presto h 𝄇 Sonatenform. Scherzo I, Da capo-Form, stylo phantastico h, Moderato g, Allegro 𝄇 mit Reprise.
Trietto II. Vivace, ricercarartig durchkomponiert; Andante, ausgeschriebene Ornamentik, p; Vivace g 𝄇, Scherzo 2do Vivace, Da capo-Form p, Largo h 𝄆; Vivace h Da capo-Form mit Stimmtausch. Trietto 3zo. Allegro g Fortspinnungstechnik, Themenwiederkehr variiert; Largo mit Ornamenten p; Allegro Kanon ohne Baß 𝄇 p (Repr. in der 2. V. ungenau); Scherzo 3zo Allegro ABA-Form; Largo kanonisch frei 𝄆; Allegro p.

Ms. Q 50 Trio co Vno, Oboi und Basso, Part. e Parti, 17 St. enthält 3 V. I, 3 V. II, 6 Basso (unbeziffert) und in anderer Handschrift je 1 V. I und II und Cemb. (mit 2 Ziffern 6) und Partitur. Die Partitur schreibt Fl., V. und Basso vor, sodaß die verschiedensten Besetzungen möglich werden, Adagio Fugenexposition mit Orgelpunkt p; Allegro 3st. Fuge p; Adagio Fugato p; Allegro, durchkomponierte Gigue, pseudopolyphone Homophonie, Thema latent harmonisch.

Ms. Q 14 Trio co VVni e Basso, Part. e Parti 16 St. enthält V. I und II und Baß-Stimmen (darunter eine bezifferte) und Partitur (wahrscheinlich autograph). Die Partitur ist 5stimmig (für V. I, V. II, Alt- und Tenor-Viola und bez. Baß) und nicht Sonata a 3, sondern nur Sonata überschrieben.
Affettuoso Klanggruppenpolyphonie, Registerinstrumentation, Anfangsimitation p, Allegro Doppelfuge p; Adagio p, Presto Fuge p.

Ms. Q 42 Trio co VVni e Basso, 4 St. enthält je 1 V., Flauto, Va. und bez. Bass (Cemb.). Die Flötenstimme steht im französischen Violinschlüssel und ist also für Blockflöte gedacht.
Allegro, Anfangsimitation, durchkomponiert, Adagio kanonisch g; Allegro Da capo-Form, Fl. hat besonderes Thema. Va. hat in allen Sätzen nur harmonische Funktion.

Ms. Q 24 Trio co VVi e (bez.) Basso, 3 St.
Con affetto ABA Tokkata, h; Allegro kanonisch p ABA; Grave h; Vivace ABA.

---

[10]) s. o. S. 58 f.
[11]) nach Bitner, IX, S. 375: 39 Trii, Mss. C. X. 935—972.

Ms. Q 39 unbezeichnet enthält 1 Part. für Fl. trav., V. und Bass. und 8 St. Largo durchkomponiert h (phantastico); Allegro Themenreihung, Fugato, Reprise g; Affettuoso g kanonische Anfangsimitation; (Allegro) g ‖: ohne Reprise.

Ms. Q 43 Trio co Vno, Flauto e Basso 3 St. enthält je 1 V., Fl. trav., Violoncello obligato, Cemb. (bez.) = 4 Stimmen.
Andante Stimmtauschformen zwischen Fl. und Cello, sonst Fortspinnungstechnik p; Allegro, Fugato, durchkomponiert ohne Reprise g; Largo g, durchkomponiert; Allegro mit fugiertem Anfang, durchkomponiert.

Ms. Q 35 Partitur, Sonata a 3 (2 V. und Baß). Autograph. enthält eingezeichnete Verzierungen (tr) und Dynamik (Echoeffekte) sowie bezifferten Continuo. Die polyphon beginnenden Sätze werden gegen Ende immer homophoner.
Affettuoso mit Reprise; Vivace Sonatenform h; Grave h; Allegro Sonatenform (in der V. II u. a. Motivumkehrungen der V. I).

Ms. Q 23 3 St. Sonata a 2 Vi. discordati e Cemb. (unbez.). Abschriften mit ungeschickter (Liebhaber-)Handschrift. In den langsamen Sätzen ist V. I koloriert. Grave, Vivace, Grave, Presto. Alle polyphon.

Ms. Q 41 Partitur für Fl. trav., V. und Basso (beziffert) (Copie, echt signiert, Tempi von Telemanns Hand):
Es sind 3 V., 1 Fl. und 2 Baß-Stimmen vorhanden. Die Fl.-Stimme nimmt keine Rücksicht auf die Eigenart des Instruments. Vivace Tanzform, zwischen Suite und Sonate stehend, keine Reprise h; Largo imitiert, durchkomponiert; Presto imitiert; das Ende des Hauptthemas erscheint am Schluß, in der Durchführung Ansätze zu thematischer Arbeit.

Ms. Q 44 Partitur, Sonata a 3, Fl., V., Bass., echt signierte Kopie; die Stimmen entsprechen nur in 2 Sätzen der Partitur. Largo, Vivace Generalbaßfuge, Grave, Allegro = Kanon-Sonate ‖: mit Durchführung und Reprise mit umgekehrtem Thema (c. gr. s.). Alle Sätze sind polyphon.

Ms. Q 11 3 Stimmen, V. I und II und Cemb. Affettuoso p; Vivace g; unbezeichnet h mit einpunktierter Ornamentik; unbezeichnet g imitiert, durchkomponiert.

Ms. Q 40 4 St.: Fl. trav. V., Vcello obl. und Cemb. 5 Sätze: Prelude Gayment Fl. und Cello in Terzen, Reprise; Air modérement Sonatenform ‖:; Courante durchkomponiert, h Reprise in der D; Passepied Kompilation ‖: ‖: ‖: ‖: ‖, Rejouissance ‖: Tanzform.

Ms. Q 16 4 St.: V. I und II, Va und Cemb. Spirituoso g durchkomponiert; Grave ebenso; Allegro = Perpetuum mobile Sonatenform ‖:.

Ms. Q 58 3 St.: Fl. trav., Va. d'Amore und Cemb.
Adagio ‖: 2teilige Liedform; Presto Sonate, imitiert; Con gravitate mà non grave Sonate, Allegro Sonate.

Ms. Q 38 eine Suite für V., Fl. und Basse de Viole ou Violoncello et fondamentale. 4 St.: V., Fl. Vcello obl. und Cemb. (spärl. beziffert) 6 Sätze: Vitement, Rigaudon, Air, Replique, Menuet, Guique.

Mr. Q 32 Partitur, Sonata a 3, Fl. trav., V. und Basso. Doppelte Besetzung ist vorhanden. 4 Sätze: Soave imitiert p; Allegro assai ebenso, durchkomponiert, Andante ebenso; Vivace g Sonate.

Ms. Q 12 3 St.: V. I und II und Cemb. 3 Sätze. Stimmen in Kopistenschrift nur einfach vorhanden. Titel autograph. Adagio Anfangsimitation p stylo phantastico; Allegro = aufgelockerte Fuge, am Schluß ein neues Motiv: Adagio; Allegro rondoartig, orchestral konzipiert, doppelter Kontrapunkt, keine Reprisen.

Ms. Q 49 3 St. V., Ob. und Cemb. (unbeziffert). Allegro Da capo-Form, p; Largo moduliert g; Allegro ‖: Sonate. imitierender Stil. dauernd Taktwechsel.

Ms. Q 15 3 St.: V. I und II und Cemb. Poco spirituoso p ‖:; Allegro h; Adagio moduliert; Presto Fuge.

Ms. Q 20 3 St.: Largo p ricercarartig; Allegro fugato ABA; Affettuoso imitiert p; Vivace 2st. Generalbaßfuge.

Ms. Q 8 2 mal 3 St.: V. I und II und Cemb. (bez.). Andante p; Allegro ‖: Sonatenform, Baß beteiligt sich nicht an der Fugierung; Adagio h; Allegro ‖: im 2. Teil fehlt der markante Einsatz mit dem Hauptthema.

Ms. Q 18 3 St.: V. I und II und Cemb. (unbez.) Liebhaberhandschrift. Andante Thema mit doppeltem Kontrapunkt; Allegro fugiert ‖: Dynamik eingezeichnet; Largo doppelter Kontrapunkt; Allegro durchkomponierte 2st. Generalbaßfuge.

Ms. Q 7 3 St.: V. I und II und Cemb. (bez.). Affettuoso p; Allegro in Canone ‖: Sonaten-Form; Largo p phantastico; Allegro 3st. Fuge durchkomponiert.

Ms. Q 28 Partitur und St. (chorische Besetzung). Dolce im stylo phantastico, Fl. vielfach in Terzen; Allegro Generalbaßfuge, Affettuoso g, moduliert; Vivace ‖: Fugato Generalbaßpolyphonie.

Ms. Q 46 3 St.: Ob., V. und Continuo. Affettuoso imitiert; Allegro komplexe Thematik der 3 Stimmen, durchkomponiert. Stimmtausch; Affettuoso, doppelter Kontrapunkt, thematische Arbeit auch im Baß; Presto ‖: Sonatenform, laufende Bässe.

Ms. Q 57 3 St.: Fl. trav., Va da Gamba, Cemb. (bez.). Vivace freie Fuge durchkomponiert; Cantabile p ABA; Vivace ‖: ‖: ‖: ‖: ‖: ‖: ‖ = ABCADE.

Ms. Q 33 Partitur und 3 St.: V. I und II und Cemb. Partitur lautet: Fl. trav., V. und Baß. Cantabile 2st. Generalbaßfuge, Fortspinnungstyp ohne Reprisen; Presto Fuge, die letzten 20 T. h. eine 2st. Episode ohne Baß und eine Engführung; Lento Fugato, moduliert g; Allegro assai volkstümliche, an Gigue oder Pastorale erinnernde Thematik, ‖: Sonatenform mit Reprise.

Ms. Q 27 Partitur und 2 mal 3 St.: Fl. trav., V. und Cemb. Die 4 Sätze sind für Telemann ungewöhnlich lang. Affettuoso ABA p; Vivace pseudopolyphon ‖: Sonatenform ohne Reprise; Grave andante g ‖: Fortspinnungstyp; Vivace Komplexes Thema h durchkomponiert ABA.

Ms. Q 48 3 St. Ob., V. und Cemb. saubere Kopistenhand. Mesto ABA orchestrale Komplexthematik; Allegro freier Kanon ‖: Sonatenform; Andante, Largo, Andante = ABA, das Largo imitiert; Vivace Da capo-Form p doppelter Kontrapunkt (mit beim Stimmtausch durch die Instrumente bedingten Abweichungen) in der Mitte (T. 37) Thema in der Dominantebene.

Ms. Q 17 3 St.: V. I und II und Cemb. (bez.). Affettuoso p imitiert ABA, eingezeichnete Dynamik. Fortspinnungstyp. Vivace ‖: h, in der Durchführung neues Material; Grave g Thema sequenziert; Allegro ‖: Einthematische Sonatenform mit Reprise. In der Continuostimme fehlt meist der bei Fasch so sehr betonte Orgelpunkt.

Ms. Q 36 3 St.: Fl. trav., V., Cemb. (bez.). Das 2. Largo besteht aus nur 6 Takten. Largo ABA imitiert p Fortspinnungstyp.; Allegro p durchkomponiert ABA; Largo leitet über zum Allegro Da capo-Form p.

Ms. Q 6 3 St.: V. I und II. und Cemb. (bez.). Kopistenhand. Soave kanonisch reine Fortspinnung, keine Reprise; Vivace ‖: g ohne Reprise, Largo doppelter Kontrapunkt; Presto 3st. Fuge.

Ms. Q 34 4 St.: Fl. trav., V., Vc. obl., Cemb. (bez.). Kopistenschrift, eingezeichnete Dynamik. Soave 84 T. Bei T. 30 wiederholt sich das Thema in gleicher Instrumentierung (!) in der D. Reprise fehlt. Allegro 3st. Generalbaßfuge; Andante Reprise; Vivace 3st. Fuge durchkomponiert, in der V. einige Akkordgriffe.

Ms. Q 5 3 St.: V. I und II und Cemb. (bez.). gezierte Kopistenschrift. Affettuoso durchkomponiert ohne Reprise, Anforderungen an die Geigentechnik; Allegro Generalbaßfuge; Grave moduliert h; Vivace 3st. Fuge.

Der erste Blick auf diese Zusammenstellung zeigt, daß die Telemannschen Sonaten in ihrer labilen Zyklik von den Formschablonen Corellis sich stark abheben und der Experimentierfreudigkeit, die Fasch auf for-

malem Gebiet an den Tag legt, weit näher stehen. Wenn auch in der Gestaltung der einzelnen Sätze bei Telemann noch die ABA- und Da capo-Formen vorwiegen, so sind doch für alle bei Fasch zu findenden Satztypen in den Telemannschen Sonaten meist Entsprechungen zu finden. Sätze mit Reprisenteilung begegnen uns, abweichend von Faschs Praxis sowohl in Kirchen- als auch in Kammersonaten. In Uebereinstimmung mit den in Faschs Sonatensätzen gemachten Beobachtungen bemerkt man hier auch die gegen Satzende zunehmende Auflockerung polyphon angelegter Sätze [12]). Corelli gegenüber finden sich im Schaffen des jüngeren Telemann bereits Bläserbesetzungen, Kontrastwirkungen durch Klanggruppengegenüberstellung. Gelegentlich eingezeichnete f- und p-Zeichen haben Telemann, Corelli und Fasch gemeinsam. Die in den langsamen Sätzen angedeutete, für solistische Aufführung bestimmte Ornamentierung dagegen findet sich nur bei Fasch und Telemann (vgl. o. Q 3. 4 und 35). Die vielfach bizarre, stark affekthaltige Thematik Telemanns allerdings kann nicht mit der mehr zur klassischen Ausgewogenheit und zu Schwerpunktsrhythmik neigenden Motiven bei Fasch verglichen werden. Die bei Telemann auffallend häufigen synkopischen Bildungen sucht man im Themenkatalog Faschs vergebens. Ebenso sind Einzelheiten der Satzgestaltung bei beiden Meistern in verschiedenem Maße benutzt worden. Telemann macht z. B. verhältnismäßig selten von den langen Orgelpunkten Gebrauch, die bei Fasch fast regelmäßig als Uebergang von der Durchführung zur Reprise zur Sammlung der Harmonie angetroffen werden.

Aus diesem Querschnitt durch das zeitgenössische Sonatenschrifttum ergibt sich zur Würdigung Faschs, daß der deutsche Meister den ausländischen Vorbildern gegenüber seine Eigenart zu wahren verstanden hat. Der einmal beschrittene Weg der Stilisierung der Suitenform wird unbeirrt beibehalten und Fasch kommt auch in seinem Streben der Idealform, der klassischen Sonate ziemlich nahe. Als wesentlichstes Moment ist hier nochmals seine zur klassischen Zweithematigkeit führende Kontrastthematik, die Kontrastierung der Motive innerhalb des Hauptthemas, anzuführen, die sich in den zeitgenössischen Werken nicht beobachten ließ. Wenn sich auch eine gewisse Anlehnung an Telemanns Vorbild feststellen läßt, die er auch selbst zugibt, so bleibt er doch im wesentlichen in seiner durch Gruppenwiederholungen und Sequenzen stark gegliederten Thematik absolut original, und diese Eigenart zieht sich durch sein ganzes Schaffen hin.

Nachtrag.

Die Dissertation: Studien zur Geschichte der Musik an westfälischen Adelshöfen im 18. Jahrhundert von Joachim Domp, Freiburger Studien für Musikwissenschaft. Veröffentlichungen des Musikwissenschaftl. Instituts der Universität Freiburg i. d. Schweiz, 2. Reihe, Heft 1, 1934, die mir erst nach Abschluß dieser Arbeit zugänglich wurde, benutzt einen 1895 geschriebenen „Katalog einer ausgezeichneten, bekannten alten Schloßbibliothek, deren Bestände zum größten Teil aus dem Carthäuserkloster St. Jakob in Lüttich und einem Westfälischen Jesuitenkloster stammen . . . Alte Musik, No. 9072—9115". „Der Katalog liegt in der erzbischöflichen Bibliothek zu Paderborn und verzeichnet die von Eitner nicht erfaßten „Vorhandene Musikalien der Freiherr von Sous-Feltdt'schen Musikalienbibliothek, jetzt Fürstenbergiana, Paderborn". Von Signor Fasch (ohne Vornamen) sind in dem thematischen Verzeichnis der Sammlung aufgeführt:

No. 22 Concerto à 5. Basso concertato, 2 Violini, 1 Viola, 2 Basso Condinuo. (Da die Solostimme wiederholt die Note Kontra-B bringt, handelt es sich wahrscheinlich um ein Fagottkonzert.)

No. 12 Sonata à 4, 2 Hautbois, 2 Bassons di Fach. (!) Obgleich das angegebene Thema zwei Orthographiefehler enthält, ist die Sonate identisch mit der oben besprochenen Sonate L. D. 3867/5. (s. o. S. 85 ff.)

[12]) vgl. o. S. 49 und Telemanns Sonate Q 33.

No. 23 Sonata à 3; 2 Hautbois con Travers e Basso.
No. 24 Sonata à 3; 2 Hautbois, 1 Basso, identisch mit der von Schäffler in Nagel's Archiv No. 56 veröffentlichten Triosonate.
No. 25 Sonata à 1 Travers, 1 Violino, 1 Basso.
No. 61 Sonata à 2 Hautbois, 2 Bassons. Trotz zweier neuer Rechtschreibefehler gleichfalls identisch mit L. D. 3867/5.
No. 12 Sonata Solo 2 Basso.

Es befinden sich also unter den 6 Sonaten der Sammlung drei Abschriften von schon oben analysierten Werken. Die Analyse der übrigen Sonaten (Fürstenbergiana No. 23, 25 und 12) wird hier der Vollständigkeit halber hinzugefügt und diene zugleich als Probe, insofern sie die stilkritischen Ergebnisse der Arbeit bestätigt.

Fürstenbergiana No. 23, nach dem them. Verzeichnis eine Triosonate für 2 Oboen und Baß, ist in Wirklichkeit eine Kanonsonate. Es ist bezeichnend für Faschs Konsequenz und seinen Formwillen, daß in seinen Kanonsonaten sämtliche Sätze als Kanons erscheinen, während man bei Corelli und Telemann nur gelegentlich mal einen kanonisch geschriebenen Satz inmitten vermischter und niederer Schreibart findet. Es sind drei Stimmen vorhanden: Oboe Primo, Oboe secondo, die von Faschs Hand den späteren Zusatz tägt „ô Violino" und Bahhses. Die Sonate ist viersätzig: L. S. L. S.

Adagio C. Obgleich es sich um eine Kanonsonate handelt, zeigt das Thema des 1. Satzes ein wenig kontrapunktisches Gepräge (s. them. Verz. F. 23, A). In seiner durch die Gruppenwiederholung bedingten Flächenharmonik enthält es ein den kontrapunktischen Fluß retardierendes Element. Nachdem es in der 2. Oboe beantwortet worden ist, leitet ein pseudopolyphones Zwischenspiel (T. 5—6) zum Themeneinsatz in der Molldominante, der wiederum in der 1. Oboe erfolgt, einer Reminiszenz an die Fugenbeantwortung. Im weiteren Verlauf der freien Fortspinnung, die das Hauptthema nicht wieder aufnimmt, spielt das 2. Motiv desselben noch zweimal eine Rolle (T. 8 f. und 17 f. in der 2. Oboe und T. 15 f. in der 1. Oboe). Wenn auch hier nicht die Rede von thematischer Arbeit sein kann, so kann man dennoch darin den Keim eines zweiten Themas erblicken, und wir gewinnen somit eine Bestätigung für unsere These, daß Fasch über die Periodisierung des Hauptthemas zum dominantischen zweiten Thema gelangte [13]) Eine gewisse Abrundung erzielt der Satz durch die Wiederholung des erwähnten pseudopolyphonen Zwischenspiels in T. 19 f. in der T. Der Satz, dessen Schreibart der zahlreichen rein homophonen Einschübe wegen nur als vermischt bezeichnet werden kann, schließt in die D.

Kadenzen	T	D	WD	P	ST	SD	T	T	D
Takt	5	8	11	14	15	16	18	21	22

2. Satz 2/4. Der zweite Satz der Kanonsonate ist in Reprisen geteilt, deren zweite Durchführung und Reprise aufweist. Da auch ein regelrechtes zweites Thema aufgestellt wird (them. Verz. b), ist in diesem Satz, abgesehen von der kanonischen Schreibart, die vollkomene Sonatenform erreicht. Das Hauptthema (them. Verz. B) wird ziemlich homophon beantwortet. Es zeigt im Kopfmotiv Gruppenwiederholung und ist scheinbar ohne Rücksicht auf kanonische Imitation in homophoner Kantilene entworfen. Ein homophones Zwischenspiel führt in T. 13 zum zweiten Thema, das in seinen die D umspielenden laufenden Sechzehnteln einen wirksamen Gegensatz zum Gehalt des Hauptthemas schafft. Der style d'une teneur ist in dieser Kanonsonate vollständig überwunden [14]). Sie kann daher als die späteste der bekannten Kanonsonaten angesetzt werden. Die Fortspinnung weist, wenn sie auch im wesentlichen kanonisch gehalten ist, doch Stimmtausch und Gruppenwiederholungen auf. Mit dem Hauptthema in der P setzt die Durchführung ein. Harmonisch führt sie über deren D, Moll-WD und M, der D der Grundtonart, zur Reprise, die mit dem markanten Einsatz des Hauptthemas beginnt. Koda I und II sind identisch. In T. 48 der Durchführung findet sich durch eingezeichnete p bei Stimmtausch-

[13]) s. o. S. 50.
[14]) S. 12 ff. und 31 ff.

figuren Kontrastdynamik vorgeschrieben. Der Satz gehört gleichfalls der vermischten Schreibart an.

Affettuoso 6/8. Der in G beginnende und schließende rein homophone Mittelsatz fällt aus dem Rahmen. Schon das Thema (them. Verz. C) zeigt Gliederung durch Einkerbungen, Kontrastdynamik und Terzenparallelen. Der einthematische Satz ist in Sonatenform mit Reprisen gebaut, und die Durchführung gewinnt durch eine stufenweise Sequenz harmonische Mannigfaltigkeit.

Presto 6/8. Das Thema des Schluß-Satzes (them. Verz. D) benutzt als Gliederungsmoment eine stufenweise Sequenz. Nach einem dominantischen zweiten Thema, das im weiteren Verlauf des Satzes nicht wiedererscheint, tritt das Hauptthema, wie im ersten Satz, in Anlehnung an die Fugenbeantwortung der 1. Oboe in der D wieder auf. Die Durchführung, die nur neues Material verwendet, beginnt in der Parallele G und leitet in Sequenzen, Gruppenwiederholungen und Orgelpunkten über D-Dur, C-Dur, a-moll, d-moll in gemischter Schreibart nach e-moll zur Reprise zurück. Koda I und II decken sich.

Die Kanonsonate macht einen durchaus kammermusikalischen Eindruck.

Fürstenbergiana No. 25 ist ein viersätziges D-Durtrio für Querflöte, Violine und Baß. L. S. L. S.

Adagio C. Ueber einem aufsteigenden Basse setzt in der Fl. das Thema des 1. Satzes ein (vergl. them. Verz. F. 25, A) das anschließend von der V. in der D übernommen wird. In pseudopolyphoner Sequenzarbeit wird die P erreicht, (T. 10) in der Thema und Gefährte noch einmal erscheinen, um in T. 12 nach einer Fermate abzubrechen. Die Koda moduliert zur P.

Allegro 2/4. Der 2. Satz, eine durchkomponierte Generalbaßfuge von 134 Takten, zeigt diese Form in dem Zustande ihrer weitesten Auflockerung und ihres stärksten Verfalles. Von Polyphonie kann kaum noch die Rede sein, da die Stimmen, von homophonen Episoden abgesehen, meist einander ablösen, sodaß die Gegenstimme pausiert. Trotzdem wird von dem Komponisten zweimal der Versuch einer thematischen Engführung gemacht (T. 45 und 100). Das 10taktige Thema (s. them. Verz. B) gliedert sich durch Gruppenwiederholung und durch rhythmische Mittel. Vom Standpunkt der Sonate aus betrachtet, findet sich auch an der rechten Stelle (T. 19 f.) ein dominantisches, kontrastierendes 2. Thema plaziert, das zur T zurückleitet und in der Folge nicht wieder auftritt. Mit Hilfe von Kontrastinstrumentation (riesigen Orgelpunkten, langen Baßpausen, Episodenbildung) distanziert sich der Satz bedeutend vom Fugenideal, dem style d'une teneur.

Largo 3/4. Der langsame Mittelsatz beginnt in h und schließt in Fis. Er hat also vor einem D-Dur-Schlußsatz seine überleitende Funktion längst verloren und ist als ein selbständiges Tonstück aufzufassen, dem innerhalb der Sonate lediglich die Aufgabe zufällt, in Tonart, Takt und Tempo zu kontrastieren. Die barocke Linienführung des kantablen Hauptthemas (s. them. Verz. C) wird von der Fl. in der P beantwortet und kehrt in T. 18 in der Fl. in der T wieder. Da der Rest des Satzes homophon gehalten ist, bezeichnen wir die Schreibart als gemischt.

Allegro 3/8. Die durchkomponierte Fuge des Schlußsatzes gleicht strukturell dem 2. Satz. Das Thema (them. Verz. D) findet dominantische Beantwortung und tritt dreimal auf. Der Mittelteil steht in der D. Der Satz ist in gemischter Schreibart komponiert.

Fürstenberigiana No. 12, eine Solo-Sonate für Fagott und Generalbaßinstrument, interessiert uns besonders, weil hier naturgemäß das Fugierungsprinzip fallengelassen werden muß. Die Sonate ist viersätzig: L. S. L. S. Vorhanden sind zwei Stimmen: Fagotto Solo und eine bezifferte „Bahson"-Stimme. Der Umschlag schreibt: Sonata a 2 Fagotti del Sign. Fasch. Unten steht mit Bleistift vermerkt: „von Richter". Die Stimmen sind nicht von Faschs Hand geschrieben [15]). Die Echtheit kann hier nicht nachgeprüft werden. Die Stimmen stammen beide von verschiedener Hand.

[15]) nach den Schlüsselformen zu urteilen.

Largo Alla breve. Der Satz hat Reprisen. Er beginnt und endet in C-Dur. Das eindrucksvolle 1. Thema wird nicht ausgewertet. Der Satz steht im stylo phantastico. Harmonischer Höhepunkt ist die M, die in der Gegend unserer Durchführung, in der ersten Hälfte des 2. Teils, auftritt.

Allegro C. Der nur 38 Takte lange Satz ist in Reprisen geteilt und weist in der Themenanordnung Sonatengestalt auf. Es tritt sogar an richtiger Stelle (T. 7) ein dominantisches 2. Thema auf, das aber im weiteren Verlauf keine Rolle mehr spielt. Das Hauptthema erscheint zu Beginn der Durchführung in der D, und ganz kurz vor dem Ende noch einmal in der T (T. 35). Die die übrigen Partien füllenden Sequenzen und Passagen verraten den Kenner des Instrumentes.

Andante Alla breve. Der langsame Mittelsatz beginnt und schließt in der P. Er steht im stylo phantastico, d. h. das Thema des Satzes ist mit seinem Verklingen erledigt, und bei normalem harmonischem Verlauf ergeht sich das Melodieinstrument in immer neuer freier Fortspinnung.

Allegro assais 3/8. Der Finalsatz entspricht strukturell genau dem oben besprochenen 2. Satz der gleichen Sonate. Das subdominantische 2. Thema erscheint hier in Durchführung und Reprise wieder.

Da die Echtheit der Sonate zweifelhaft ist, wird von den Ergebnissen der Analyse für diese Arbeit kein Gebrauch gemacht.

Tabelle der Faschschen Sonatensatz-Typen

Phantasien	Fugen	Sonaten-Fugen	Sonaten
St. Dr. 2425			
Q 1 A K p		Q 1 B K p	
Q 1 C K p			
Q 2 B ph p	Q 2 A g	Q 2 C g	
Q 3 A s p		Q 3 B p	
Q 3 C s g			Q 3 D g
		+ Q 4 A h	+ Q 4 B f g
+ Q 4 C s h			+ Q 4 D f h
+ Q 5 A s h			+ Q 5 B f h
+ Q 5 C ph h		+ Q 5 D f p	
+ Q 6 A ph h			+ Q 6 B nf h
+ Q 6 C s h			+ Q 6 D nf h
Q 7 A s h (nf)			Q 7 B f g
Q 7 A s g (f) (= Coll. Mus. No. 11 A)			Q 7 C f h
Q 9 A ph h	Q 9 B p		
Q 10 A s g	Q 10 B p		
	Q 10 C p		Q 10 D f g
+ Q 11 A ph g		+ Q 11 Bnf h R	
	+ Q 11 C p		+ Q 11 D nf g-h
+ Q 12 A ph p	+ Q 12 B g		
+ Q 12 C ph p		+ Q 12 D f g R	
+ Pb A s h		+ Pb B f h R	
+ Pb C ph h		+ Pb D f h R	
MTh C K p		MTh A f p K	
		MTh D f p K	MTh B f p K

Phantasien	Fugen	Sonaten-Fugen	Sonaten
L. D. 4025			
I A s g	I B g		
I C s h	I D g		
+ II A s h		+ II B f g KR	
	+ II C Exp g		+ II D nf h
+ III C s g	+ III B p	+ III A p	
		+ III D nf p R	
+ IV A ph g			+ IV B nf h
+ IV C s p	+ IV D p		+ IV E nf h
+ V A s g		+ V B f p	
+ V C s g			+ V D f h
+ VI A ph h		+ VI B nf h KR	
+ VI C ph h			+ VI D nf h
		VII A p	VII B f p
			VII C f g
		+ VIII A nf g R	+ VIII B nf h
+ VIII C ph h			+ VIII D f h
+ IX A s h		+ IX B nf h R	
+ IX C ph h		+ IX D nf h R	
L. D. 5867			
+ III A s h		+ III B nf h KR	
		+ III C nf h KR	
		+ III D nf h KR	
+ V A s h		+ V B nf h	
+ V C s h		+ V D f h KR	
Coll. Mus.			C. M. 10 B f g
C. M. 10 A s g			C. M. 10 B f g
7 p, 10 g, 19 h	6 p, 5 g	9 p, 5 g, 12 h	2 p, 8 g, 12 h

= 95 Sätze = 24 p, 28 g, 43 h
(= 9 p, 12 g, 40 h Bläsersätze)

K = Kanon
KR = Konzertrondo
R = Rondo
f = fugiertes Thema
nf = nichtfugiertes Thema
\+ = Bläserensemble
ph = phantastico
s = symphoniaco

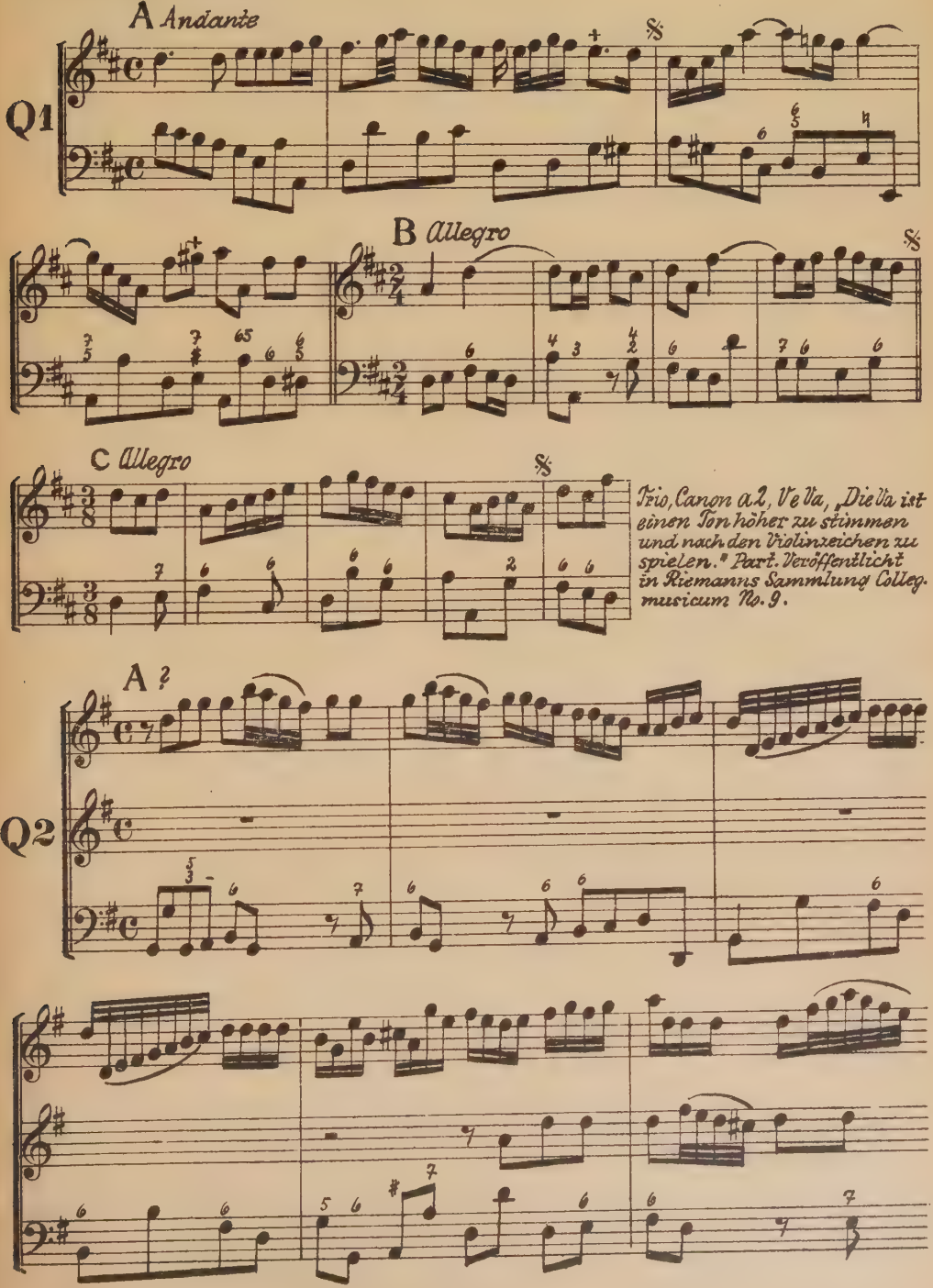
Elsner'sche Druckerei, Köln.

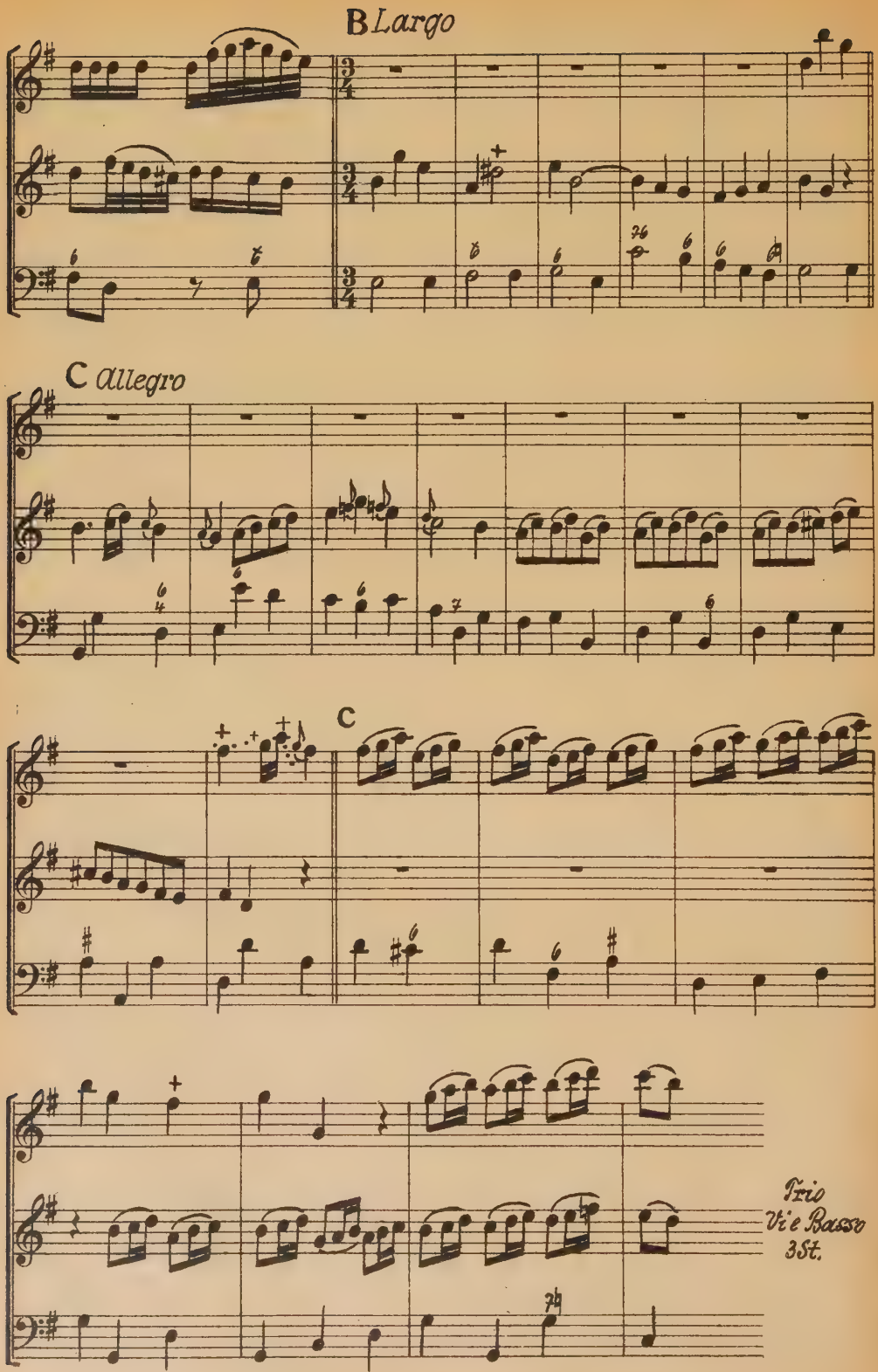
Lebenslauf

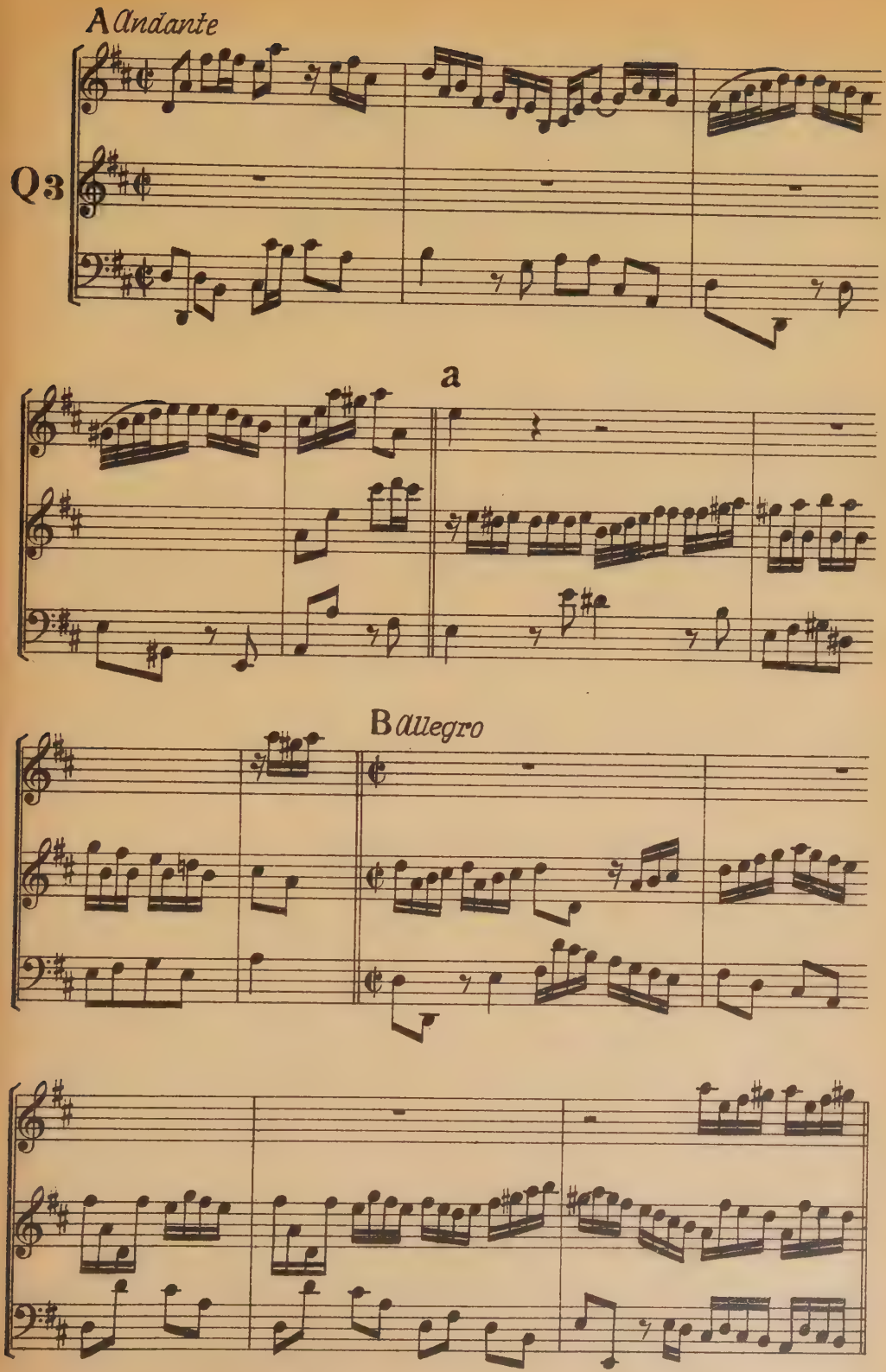
Am 21. Mai 1902 wurde ich in Köln als Sohn des Bankbeamten Michael Schneider und seiner Ehefrau Luise, geb. Wüsten, geboren. Ich bin arischer Abstammung und katholisch getauft. Nach vierjährigem Volksschulbesuch war ich neun Jahre Schüler des Städtischen Realgymnasiums in Köln-Deutz und erhielt am 1. März 1921 das Zeugnis der Reife. Im Sommer-Semester 1921 wurde ich in der phil. Fakultät der Universität Köln immatrikuliert. Wirtschaftliche Schwierigkeiten zwangen mich im Sommer 1922, meine Studien zu unterbrechen. Nach einer halbjährigen Beschäftigung bei der Regierung in Köln trat ich als Banklehrling beim A. Schaaffhausen'schen Bankverein A.-G. Köln ein und war daselbst bis Februar 1925 als Bankbeamter tätig. Im Sommer-Semester 1925 setzte ich meine Studien in Köln fort mit den Fächern Deutsch, Englisch, Geschichte, Musikwissenschaft, Italienisch und Philosophie. Ich besuchte gleichzeitig während dreier Semester die Rheinische Musikschule. Ich studierte in Köln bis zum Sommer-Semester 1930. Vom Sommer-Semester 1931 an studierte ich an der Universität Münster, wo ich den Kreis meiner Studien-Fächer noch um Slawistik und Deutsche Volkskunde vergrößerte. In Münster besuchte ich gleichzeitig die Westfälische Schule für Musik. Die mündliche Prüfung für die Promotion zum Doktor der Philosophie legte ich in Münster am 14. März 1932 in den Fächern Musikwissenschaft, Deutsch und Philosophie ab.

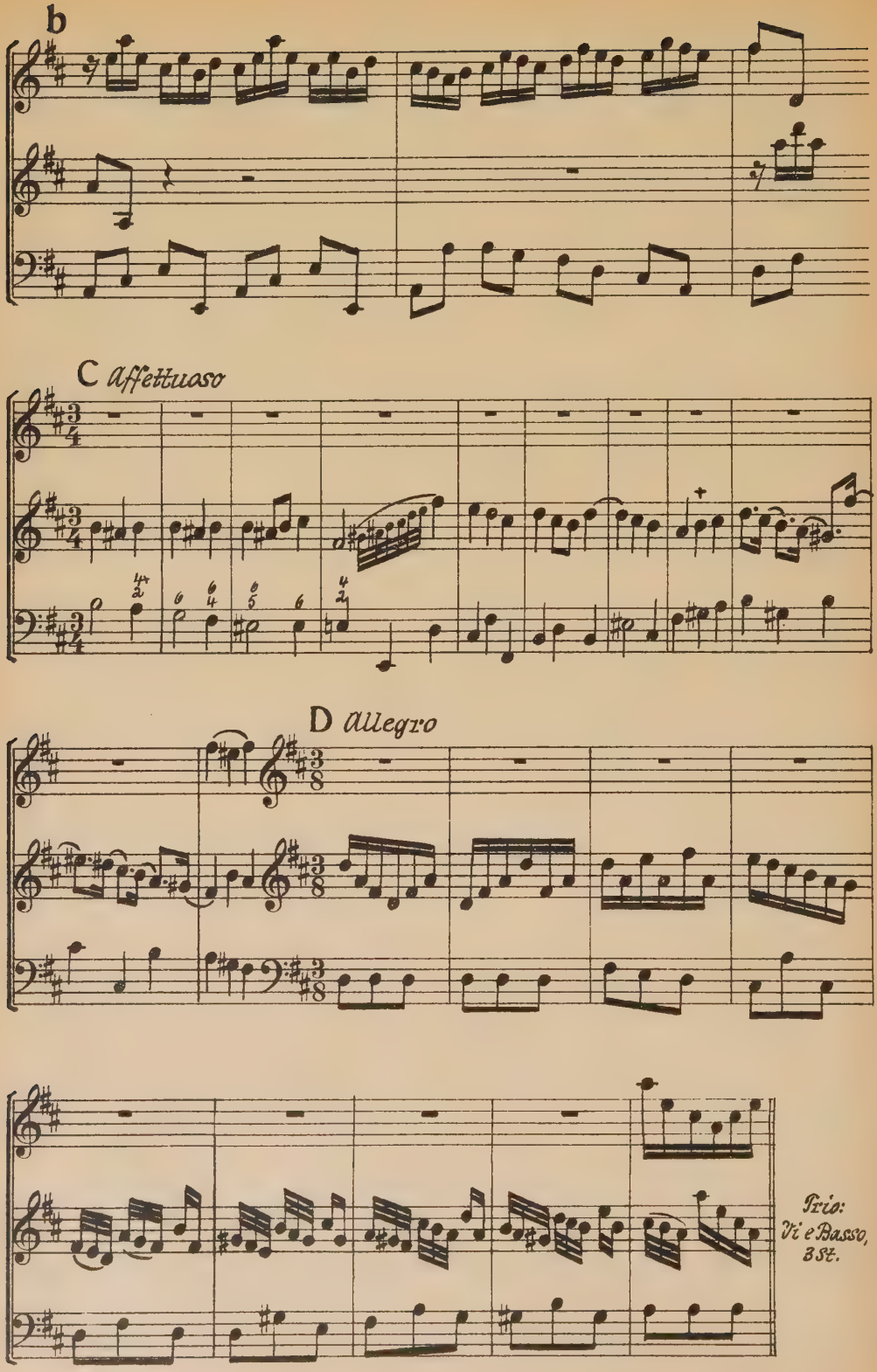
Thematischer Katalog der Instrumental-Sonaten von Johann Friedrich Fasch

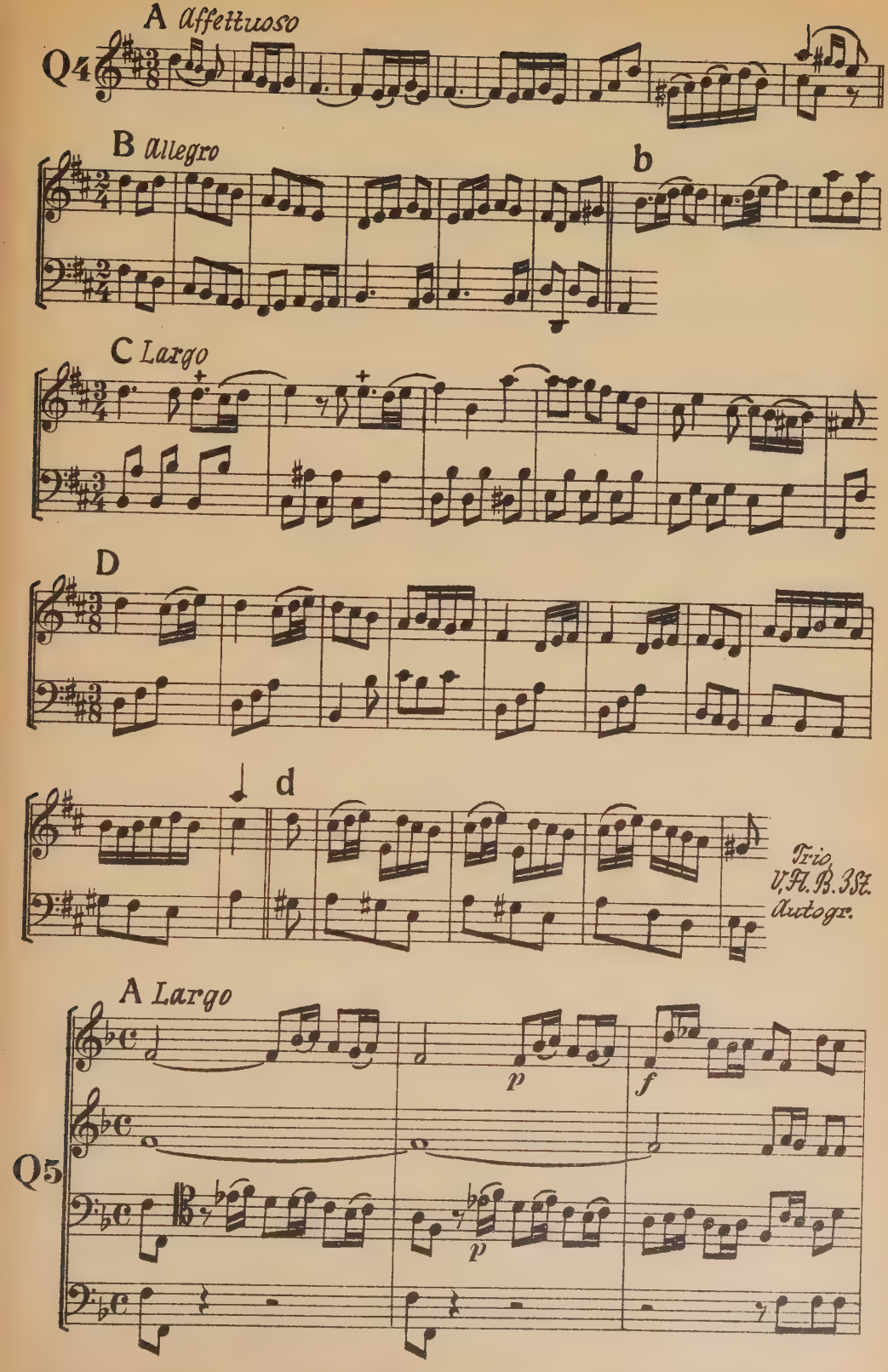
Dresden 2423

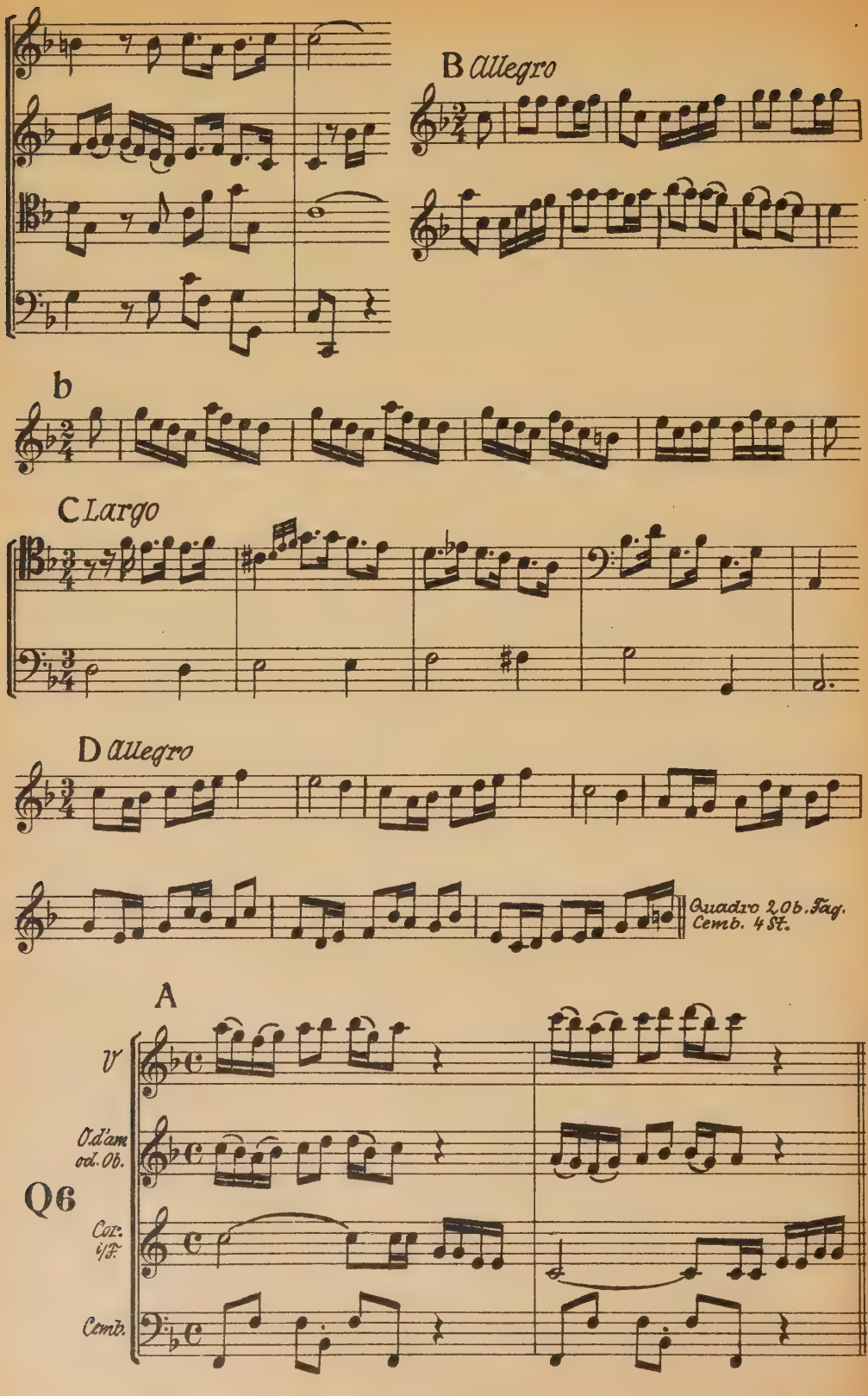


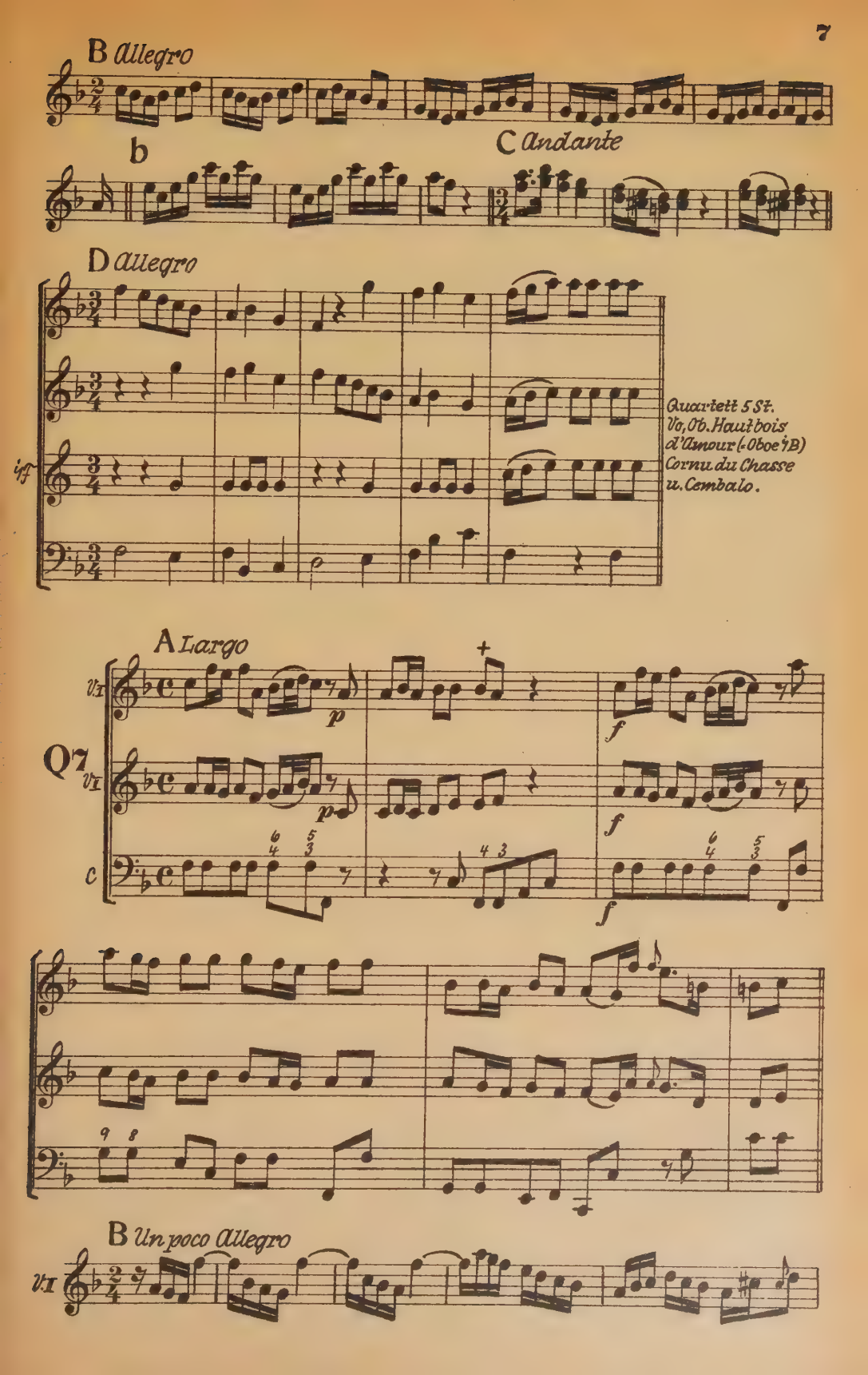

B Largo
C Allegro
C
Trio
Vi e Basso
3St.


A Andante
Q3
a
B Allegro


b
C affettuoso
D allegro
Trio:
Vi e Basso,
3 St.

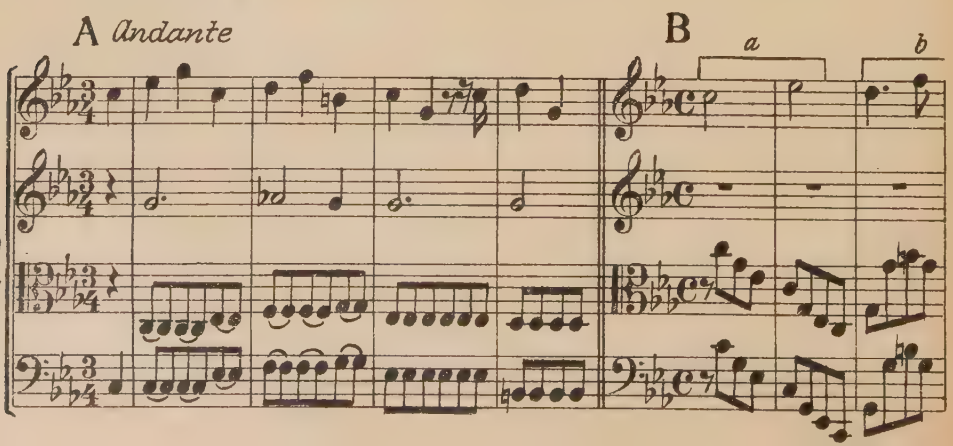

A Affettuoso
Q4
B Allegro
b
C Largo
D
d
Trio
V. Fl. B. 3St.
Autogr.
A Largo
p
f
Q5
p


B Allegro
b
C Largo
D Allegro
Quadro 2 Ob. Fag. Cemb. 4 St.
A
V
Od'am od. Ob.
Cor. i/F.
Cemb.
Q6


B Allegro
b
C Andante
D Allegro
iff
Quartett 5 St.
Vo, Ob. Haut bois
d'Amour (- Oboe d'B)
Cornu du Chasse
u. Cembalo.
A Largo
Q7
Vi
C
p
f
B Un poco Allegro

Trio
Vc e Basso
Part.
Autogramm

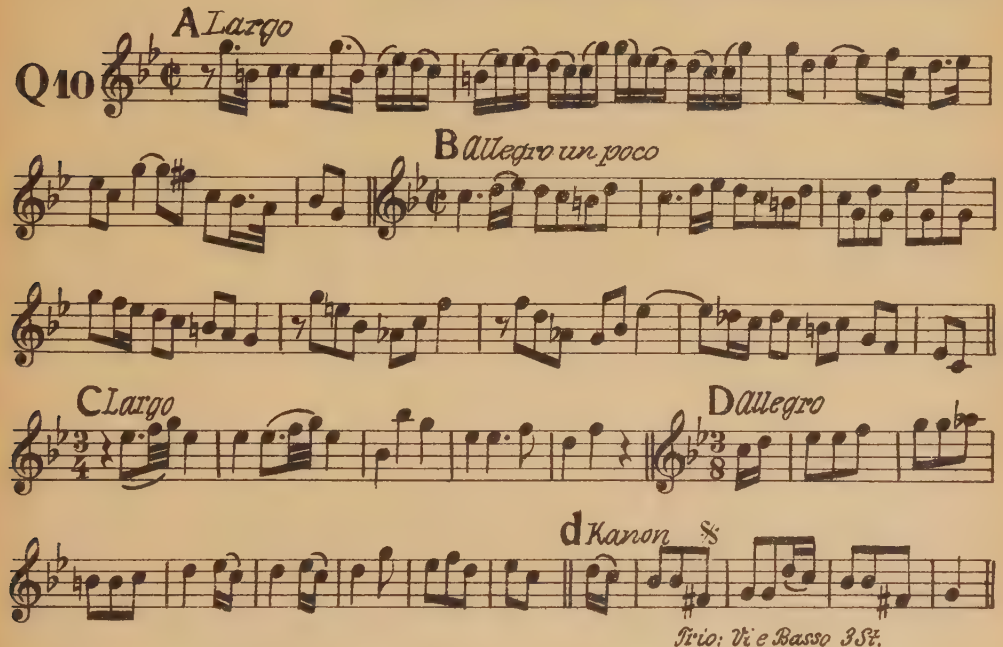
Q8 *s. L. D.* 4023 VIII



Q9
Paschel

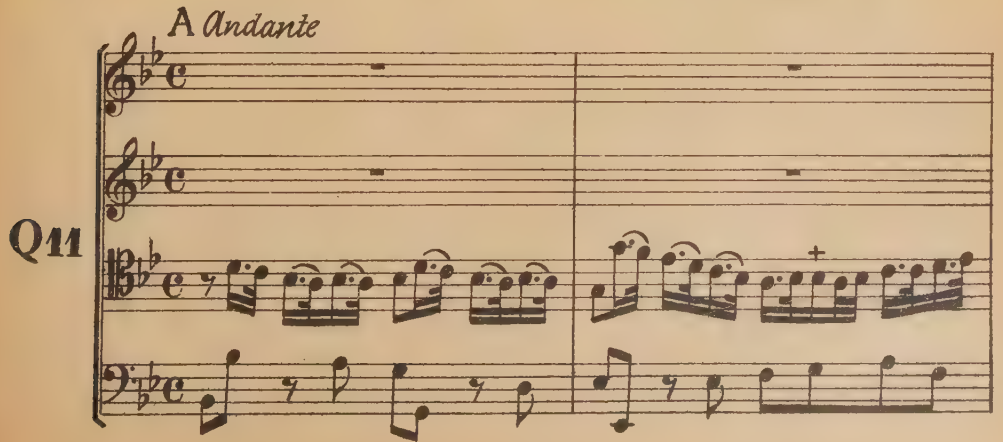
Trio: Part. angeblich. Autogramm (sehr unwahrscheinlich)

Q10

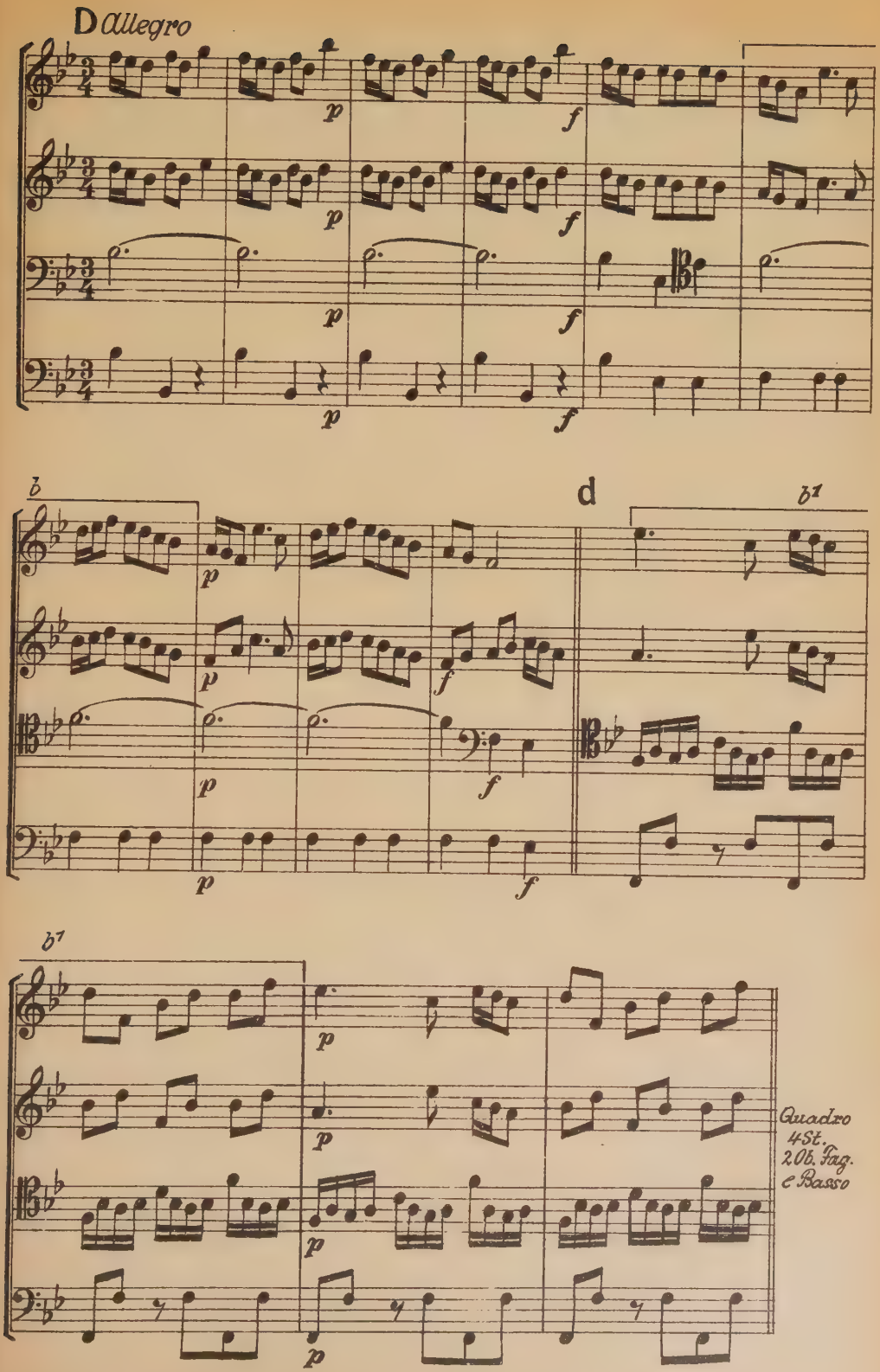


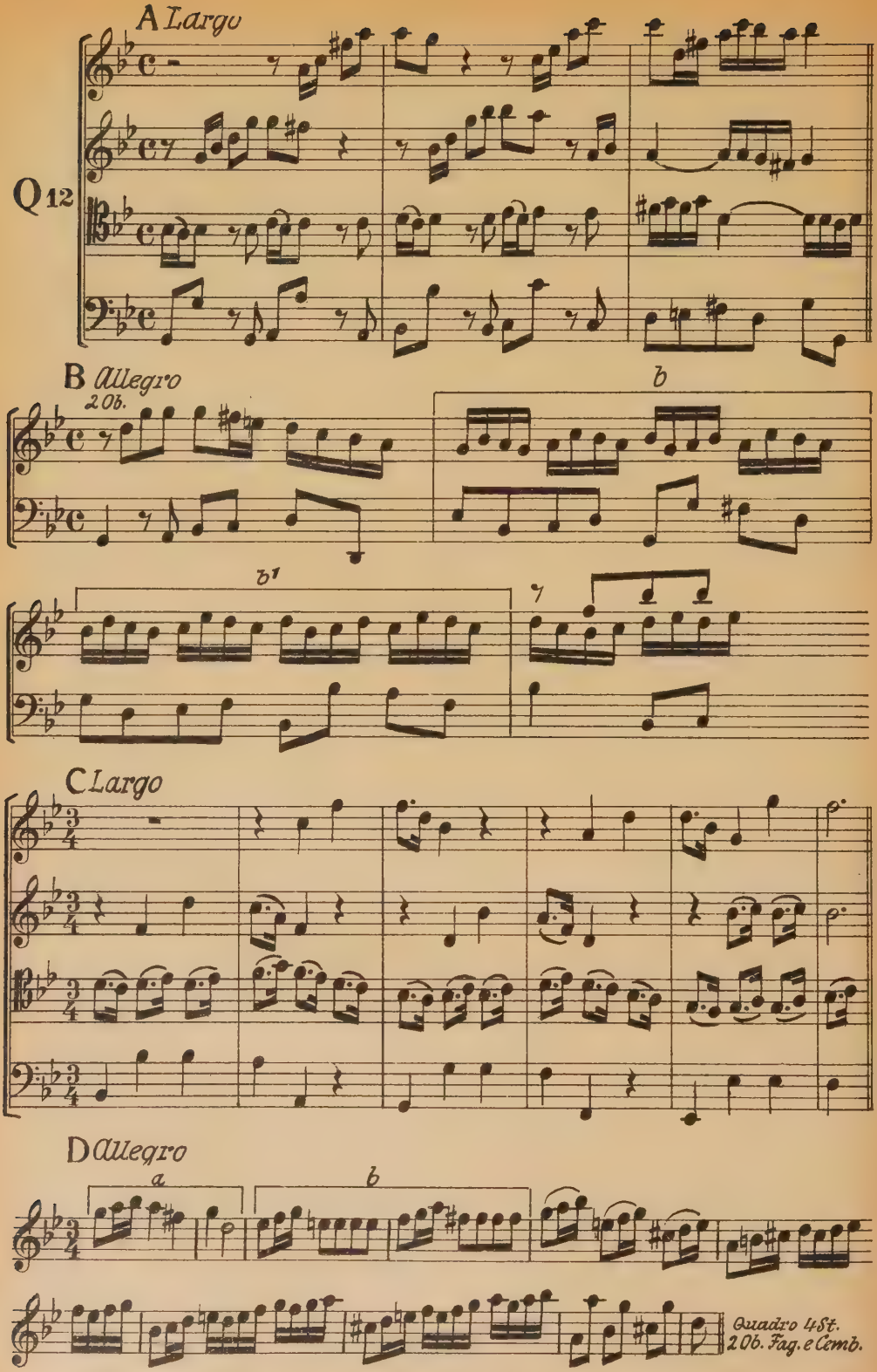
Trio: Vi e Basso 3St.

Q11



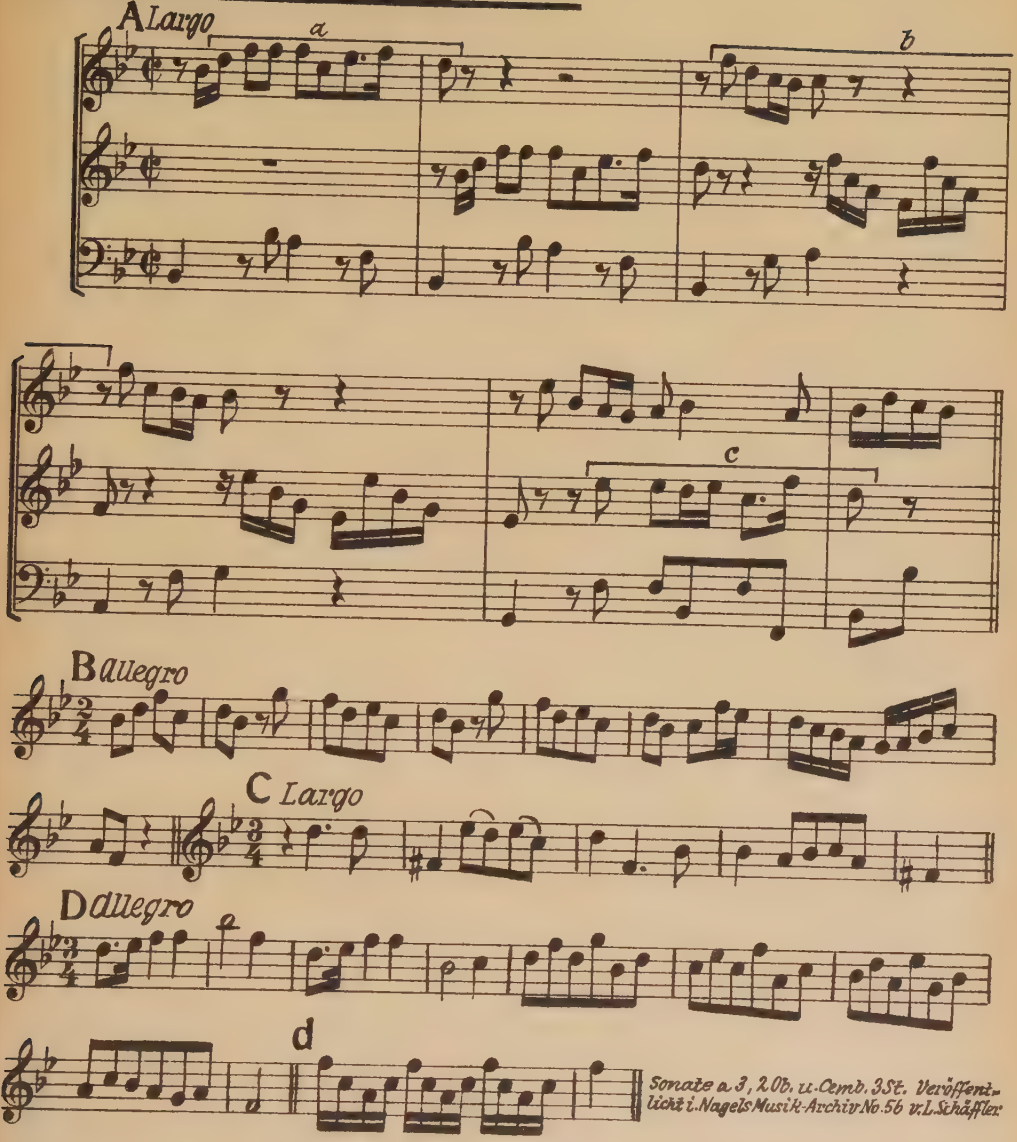
B Allegro
p
p
p
p
C Largo
Ob.1.
Ob.2.
Fag. u. Čemb.


D Allegro
p
f
b
d
b1
b7
Quadro
4 St.
2 Ob. Fag.
e Basso


A Largo
Q 12
B Allegro
2 Ob.
b
b1
C Largo
D Allegro
a
b
Quadro 4 St.
2 Ob. Fag. e Cemb.

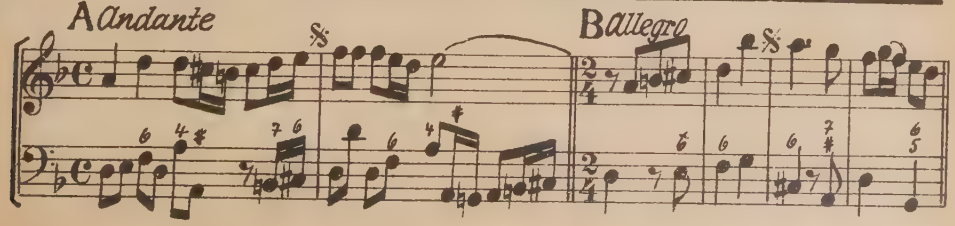
Q13 *s. Q2 zweiter u. dritter Satz*

Fürstenbergsammlung Paderborn



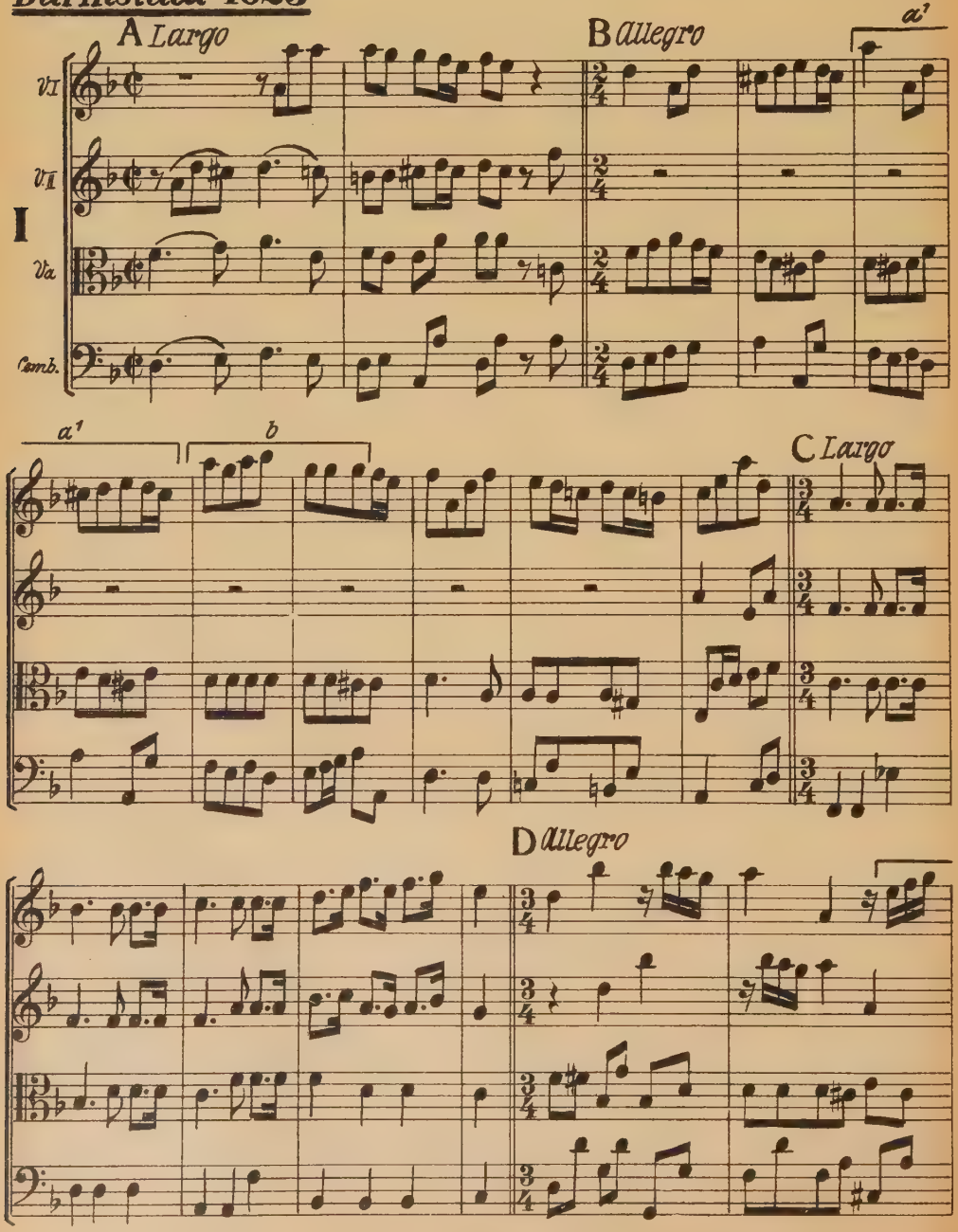
Sonate a 3, 2 Ob. u. Cemb. 3 St. Veröffentlicht i. Nagels Musik-Archiv No. 56 v. L. Schäffler

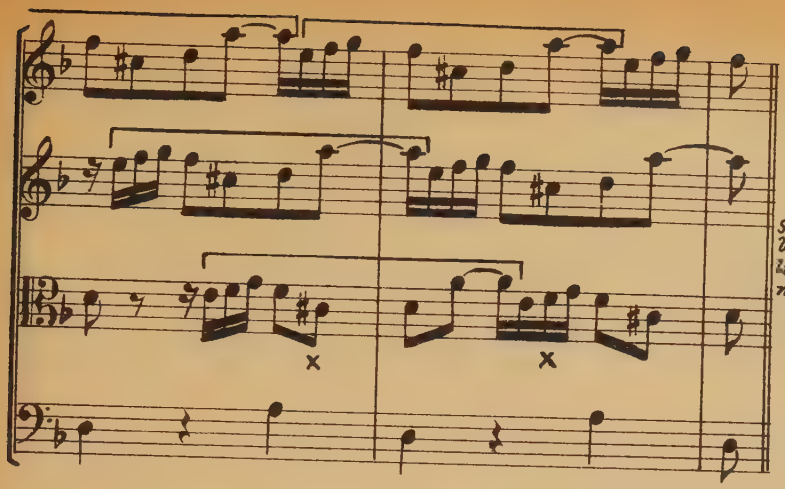
Bln *Bibliothek des Joachimtalschen Gymnasiums, Berlin, Abt. Thulemayer. M. Th. 82. 1.*



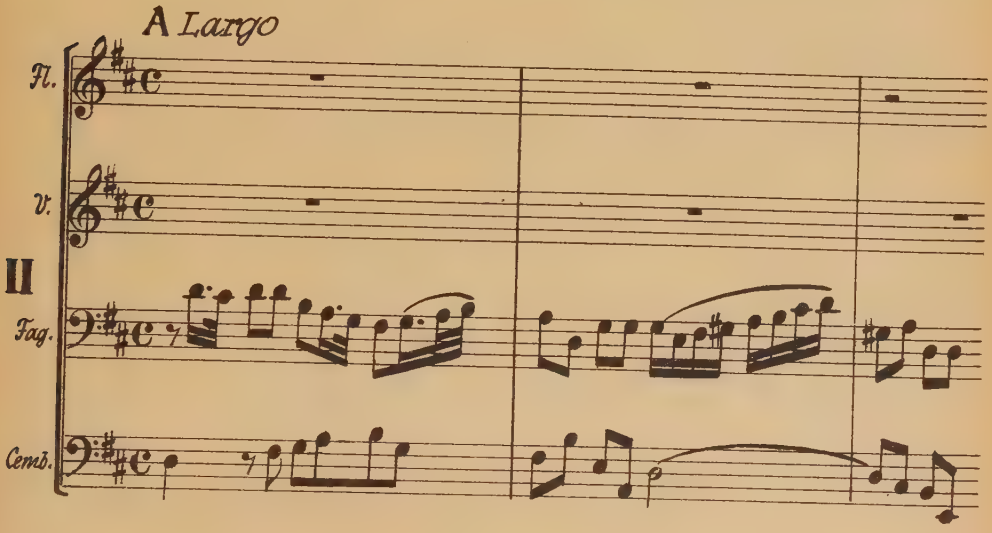
Trio, Canon a 2 Vi e Basso. Part.

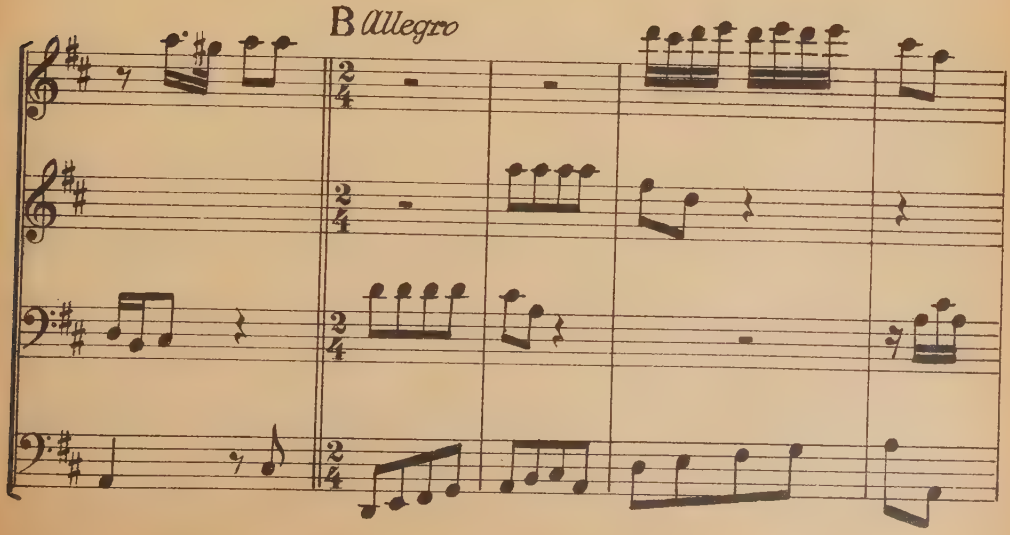
Darmstadt 4023

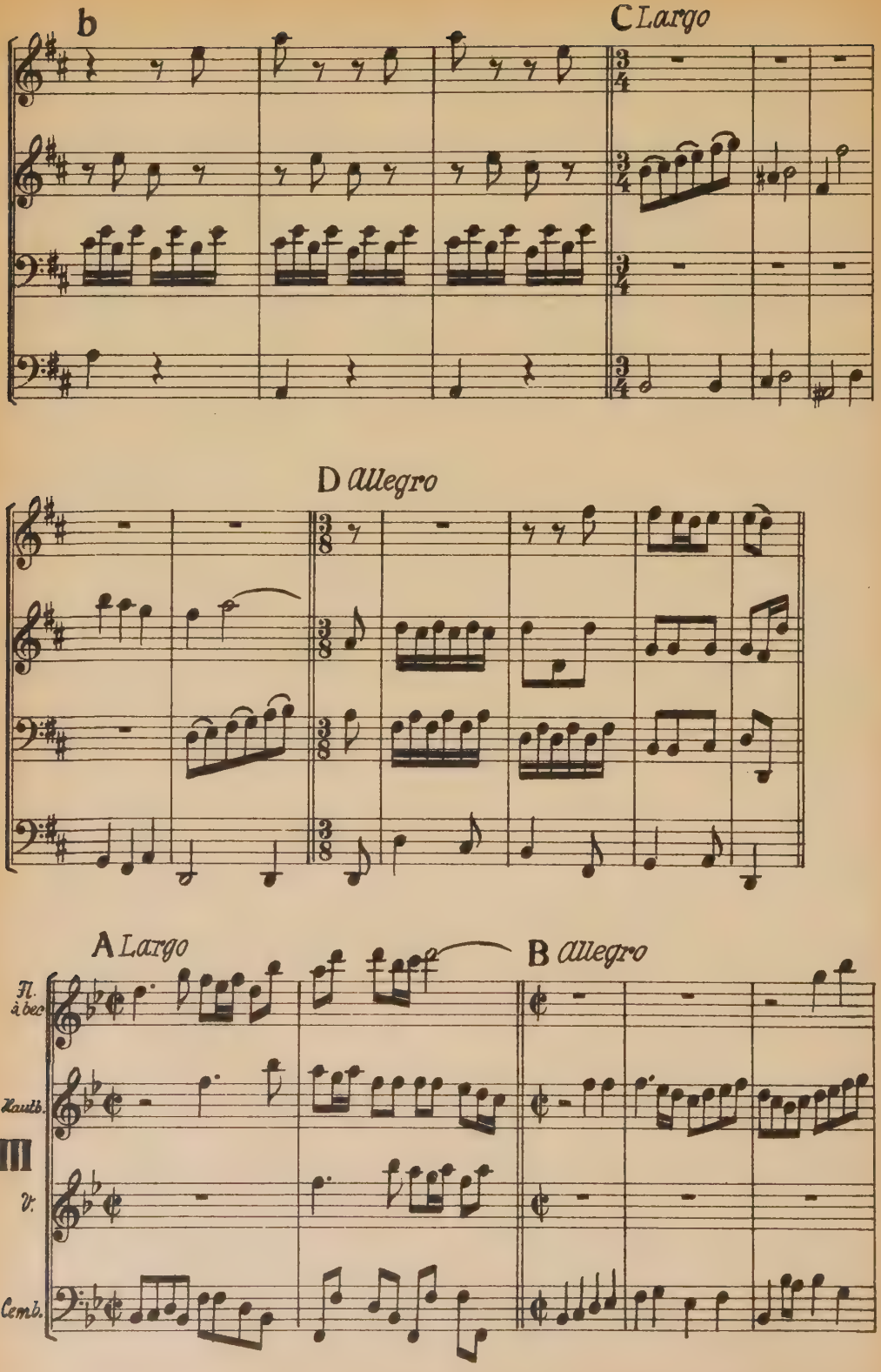


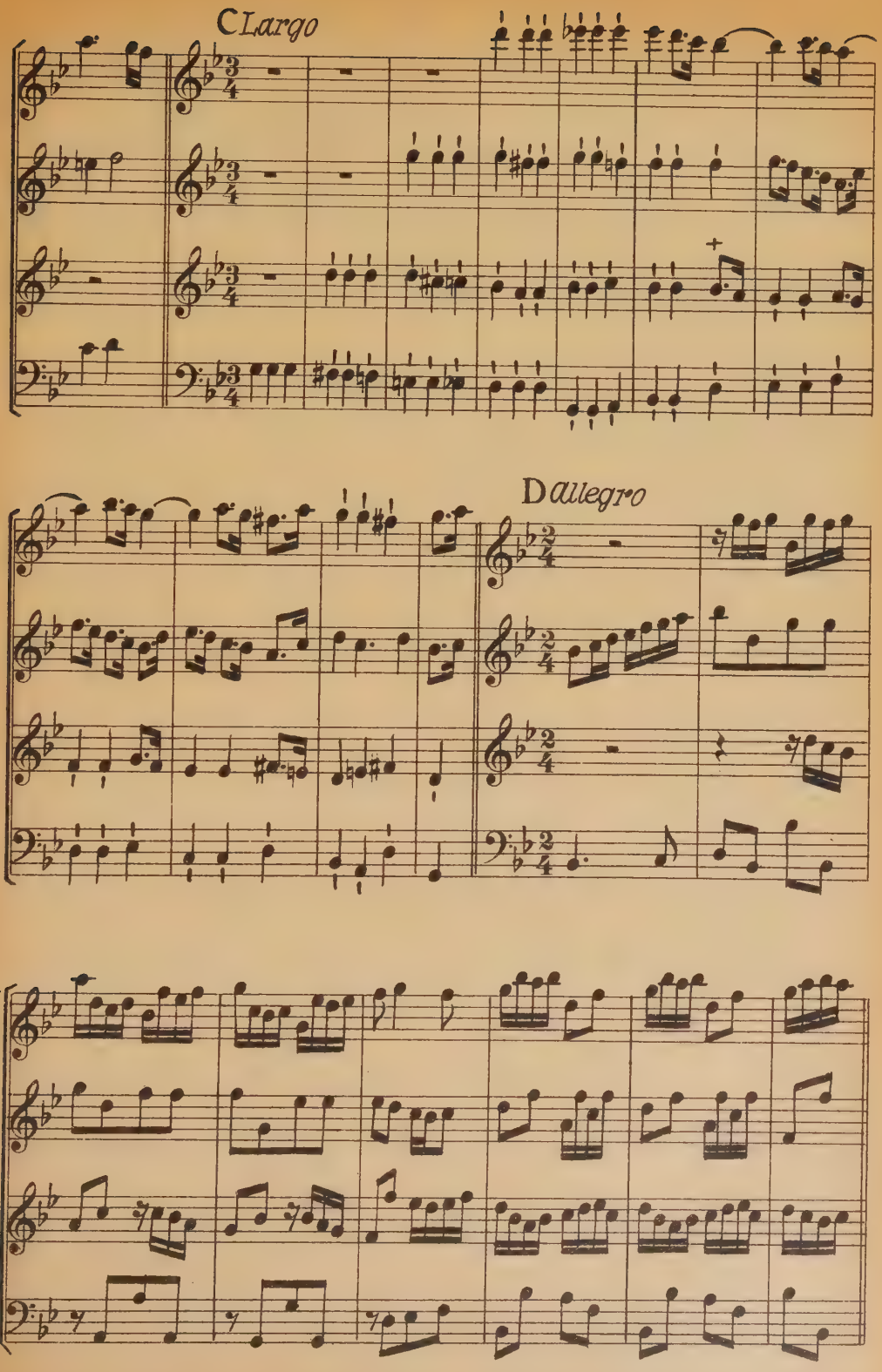


Sonata a 4 St. VI, VII, Va e Cemb., veröffentlicht in Riemanns, Coll. musicum" No 13.

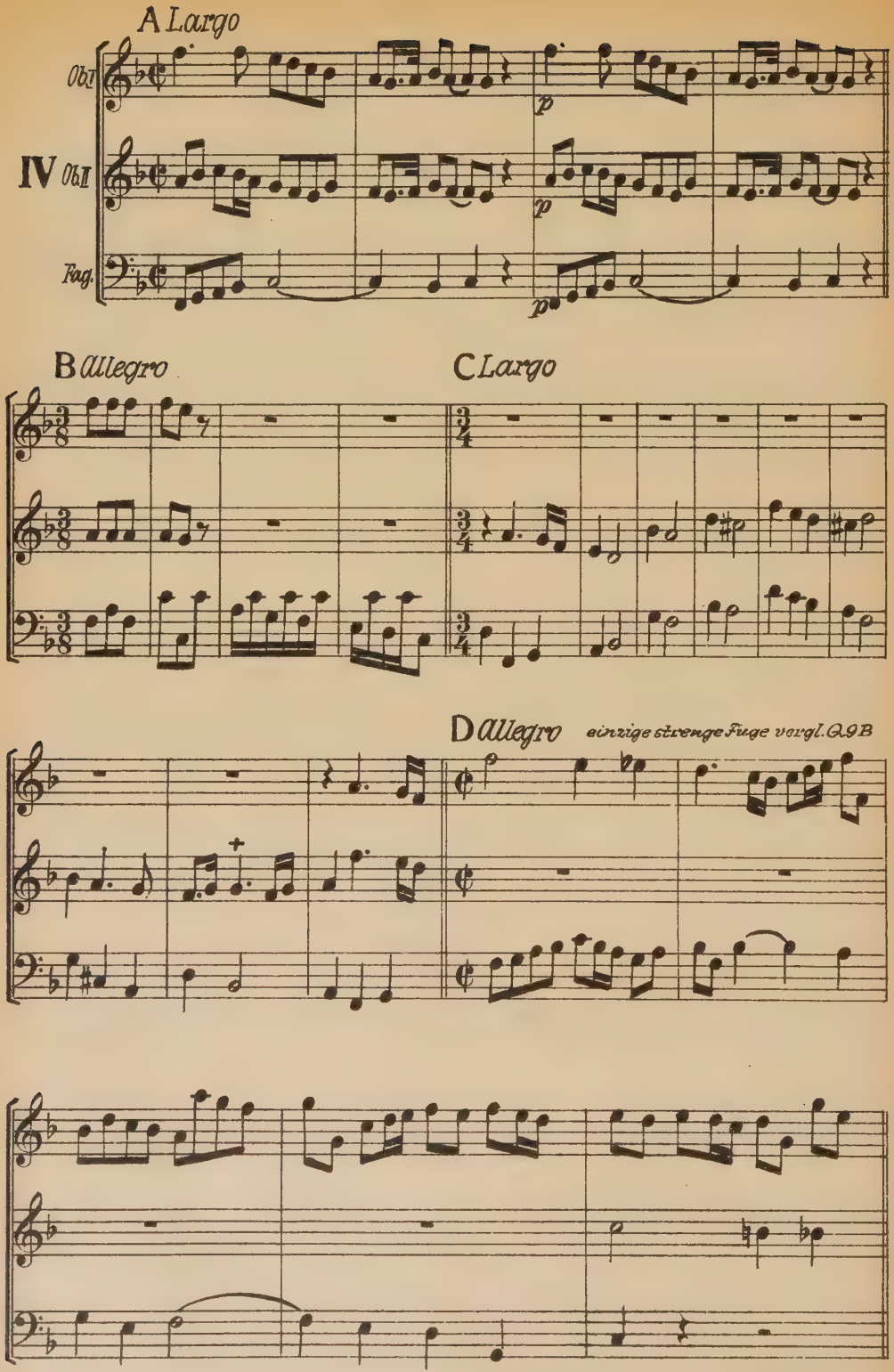


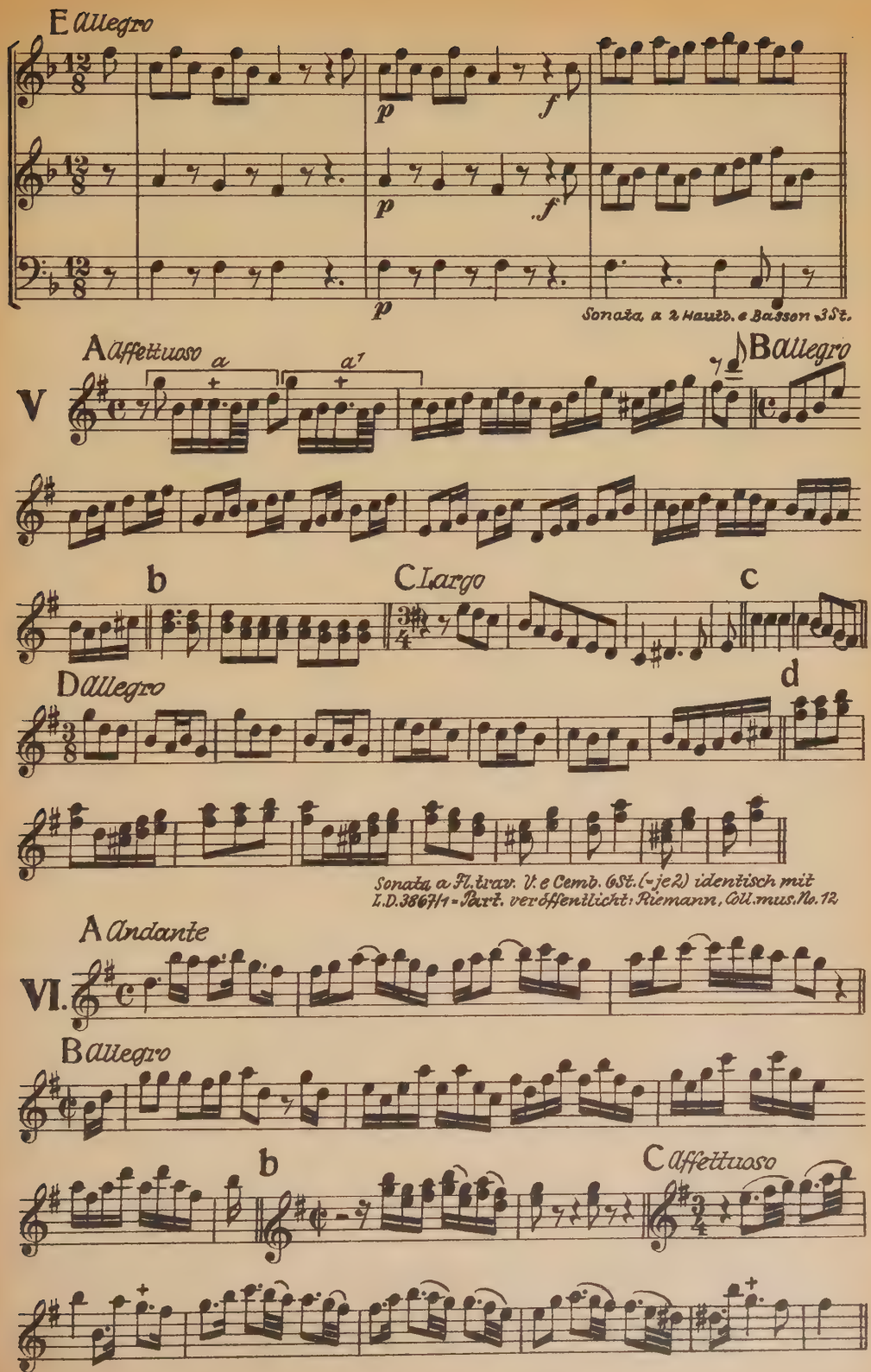


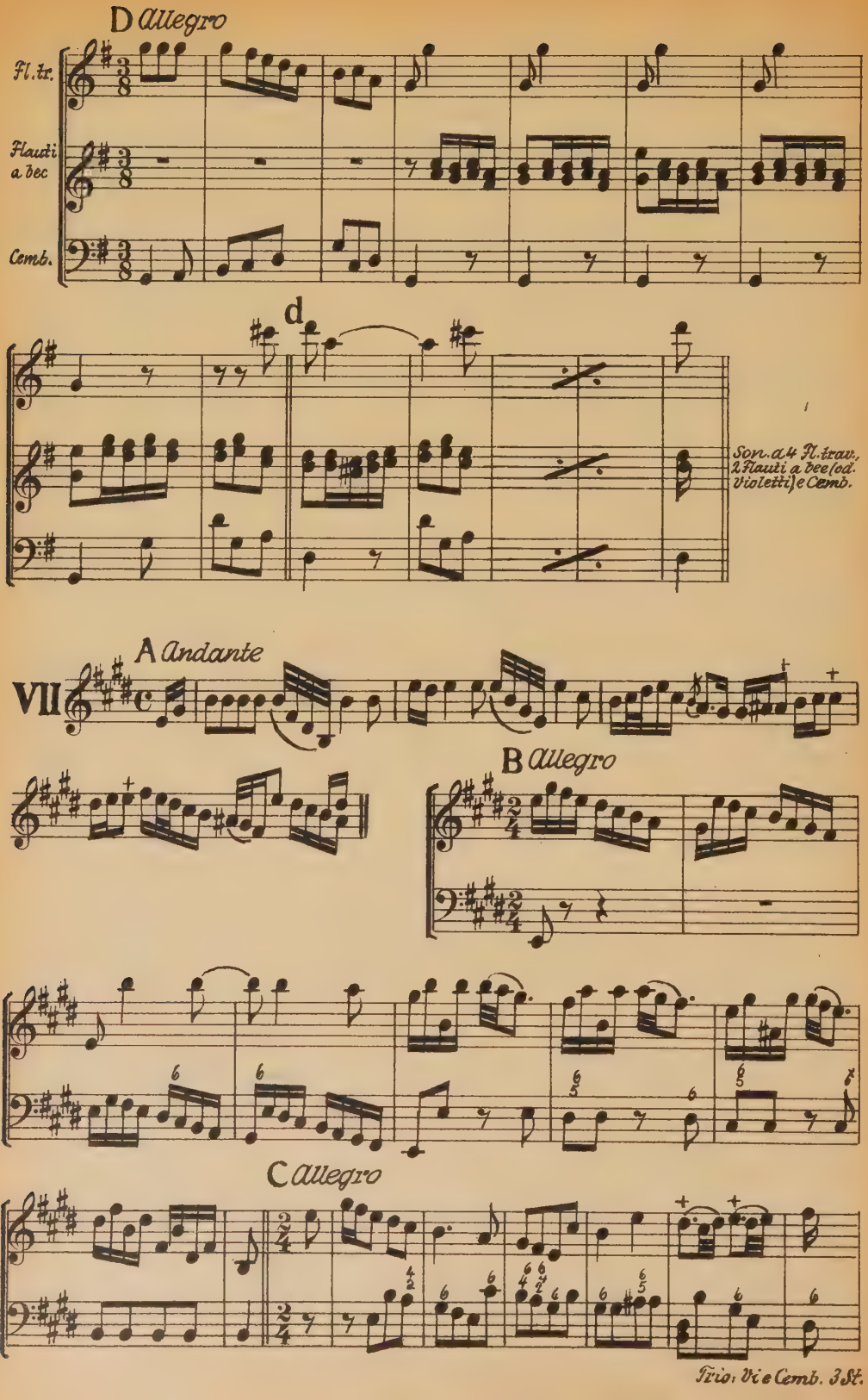

b
C Largo
D Allegro
A Largo
B Allegro
Fl. à bec
Haulb.
III
V.
Cemb.



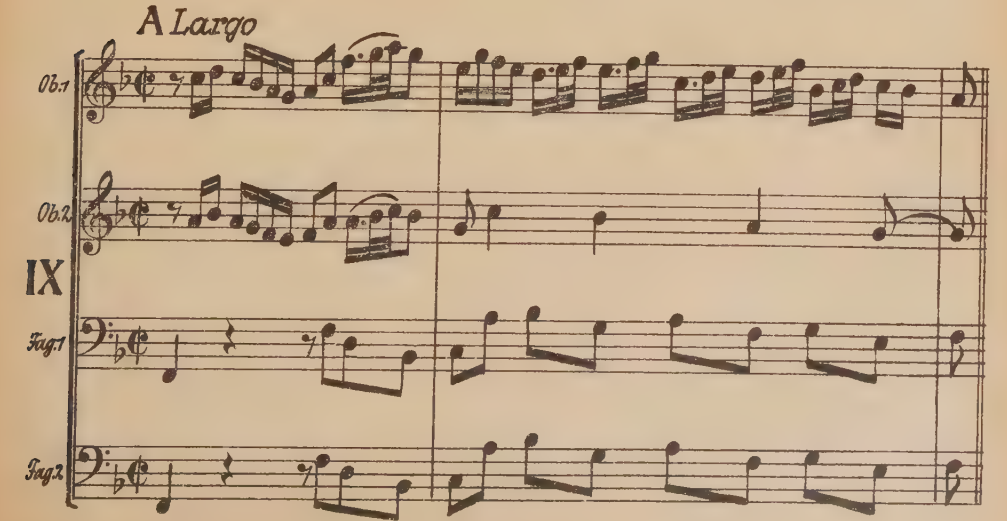
Quadro f. A. à bec, Hautb., Vte Cemb. 4St.


A Largo
Obl
IV Obll
Fag.
p
B Allegro
C Largo
D Allegro
einzige strenge Fuge vergl. Q 9 B

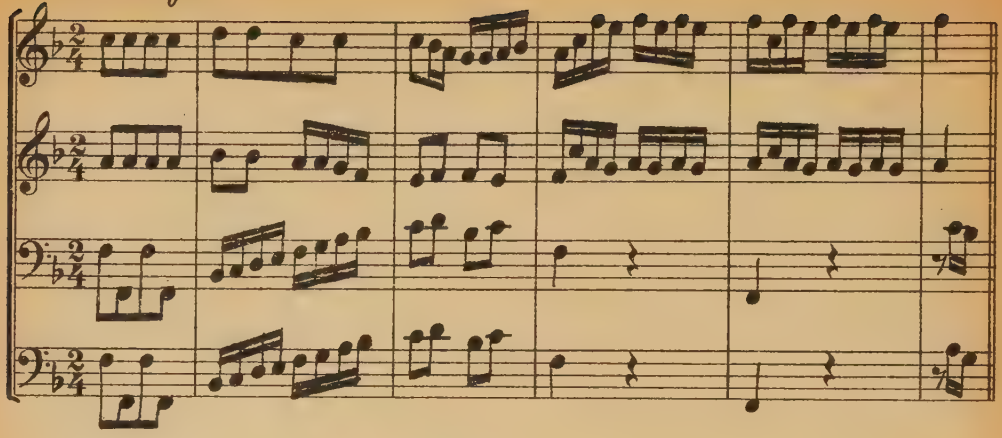

E Allegro
p
f
Sonata a 2 Hautb. e Basson 3 St.
V
A Affettuoso
a
a¹
B Allegro
b
C Largo
c
D Allegro
d
Sonata a Fl. trav. V. e Cemb. 6 St. (=je 2) identisch mit
L.D. 3867/1 - Part. veröffentlicht: Riemann, Coll. mus. No. 12
VI.
A Andante
B Allegro
b
C Affettuoso


D Allegro
Fl. tr.
Flauti a bec
Cemb.
d
Son. a 4 Fl. trav., 2 Flauti a bec (od. Violetti) e Cemb.
VII
A Andante
B Allegro
C Allegro
Trio. Vi e Cemb. 3 St.

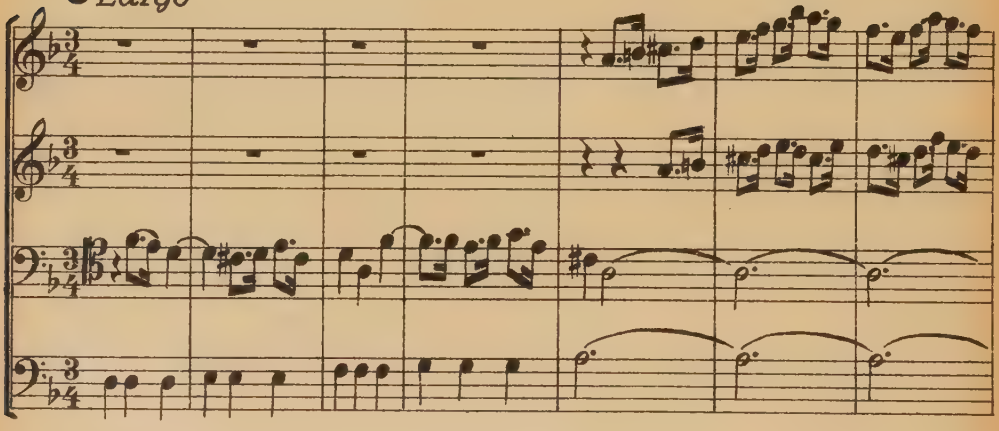
Sonata a 2 Hautbois e Cembalo 3St.



B *Allegro*

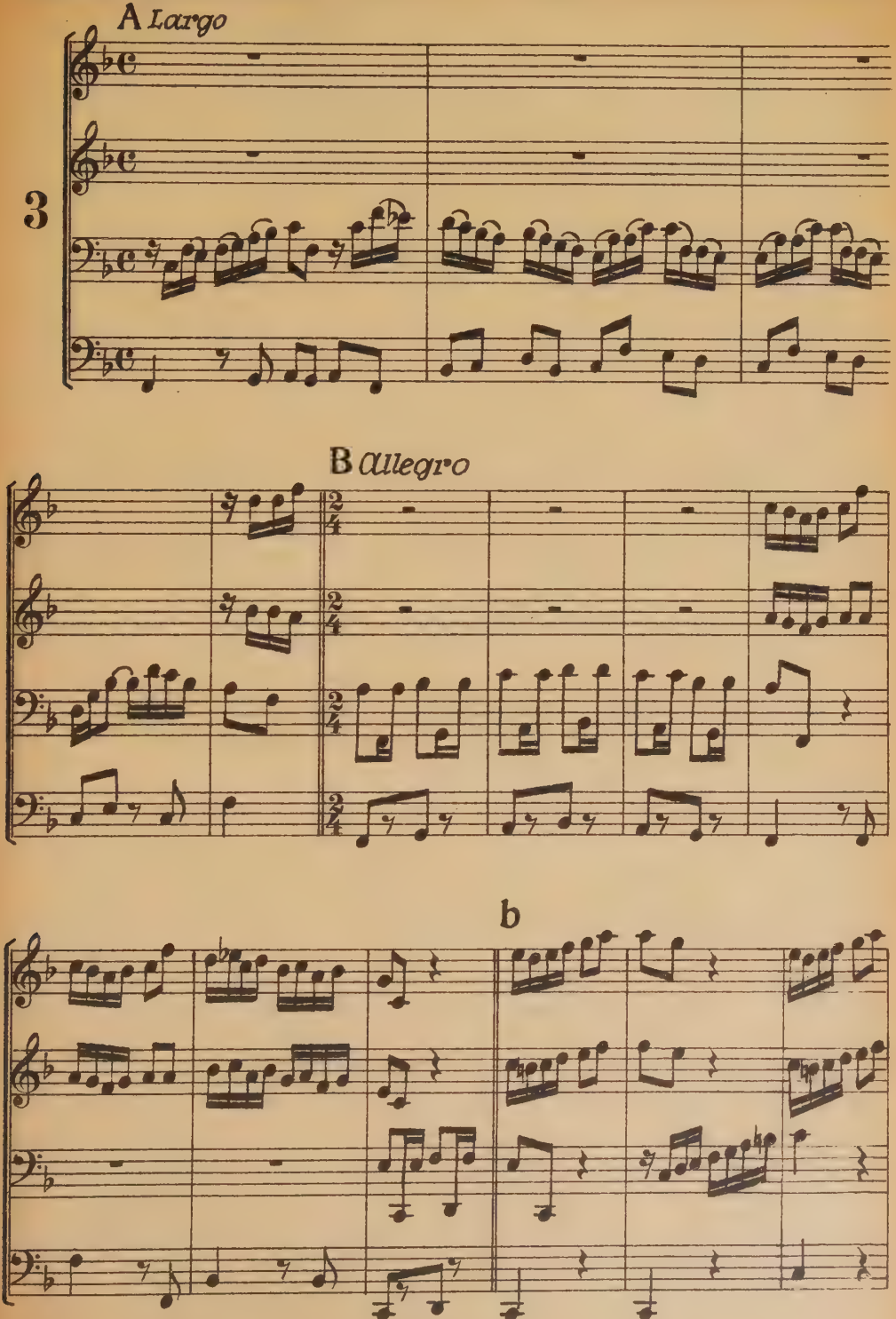


C *Largo*



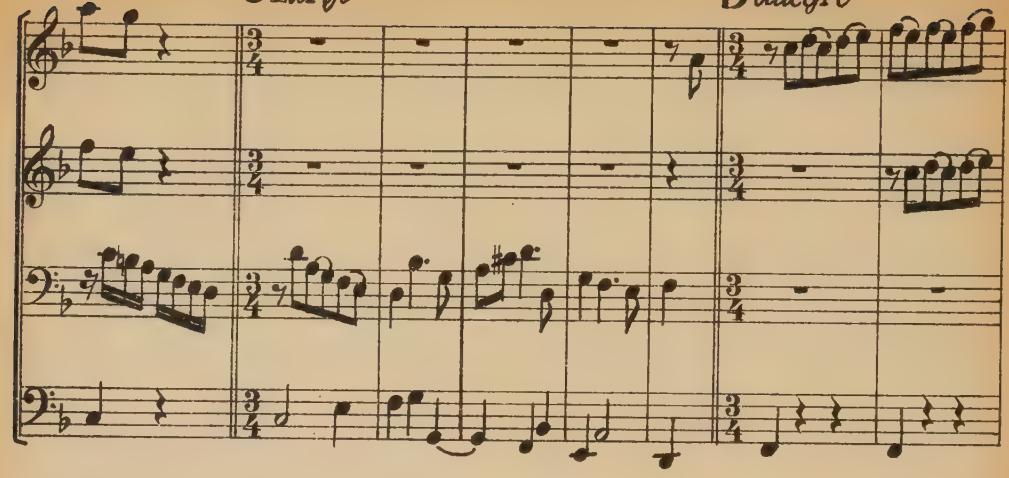
D *Allegro* d

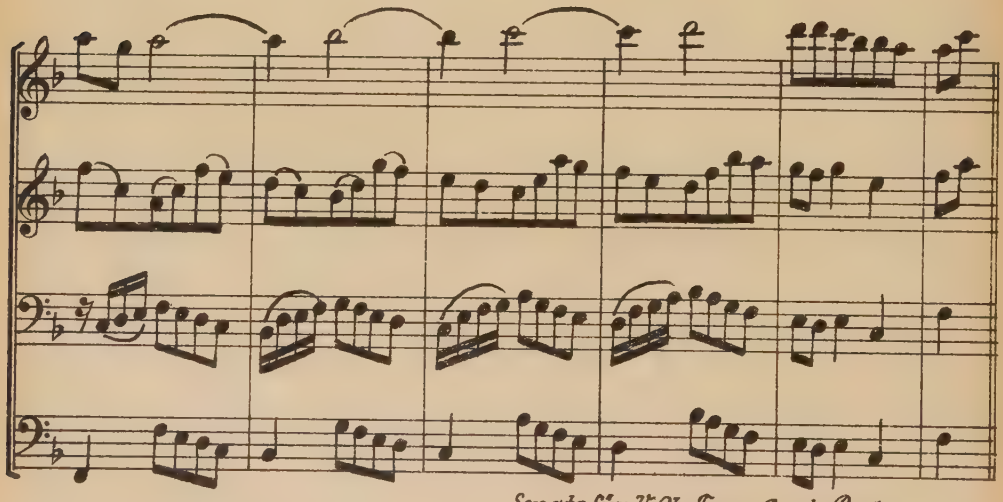
Darmstadt 3867/3u.5 *L.D 3867/1 s.o. L.D. 4023/IX, L.D.3867/2u.4 s.o. L.D.4023/IX*



C *Largo*

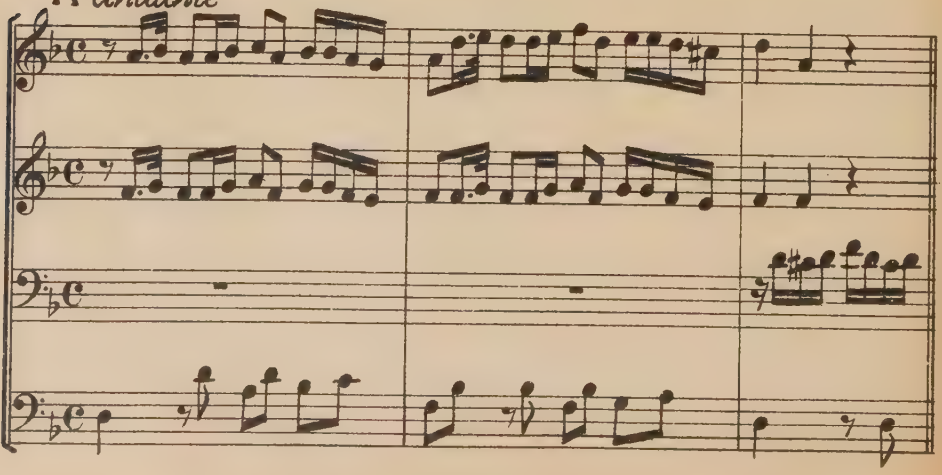
D *Allegro*

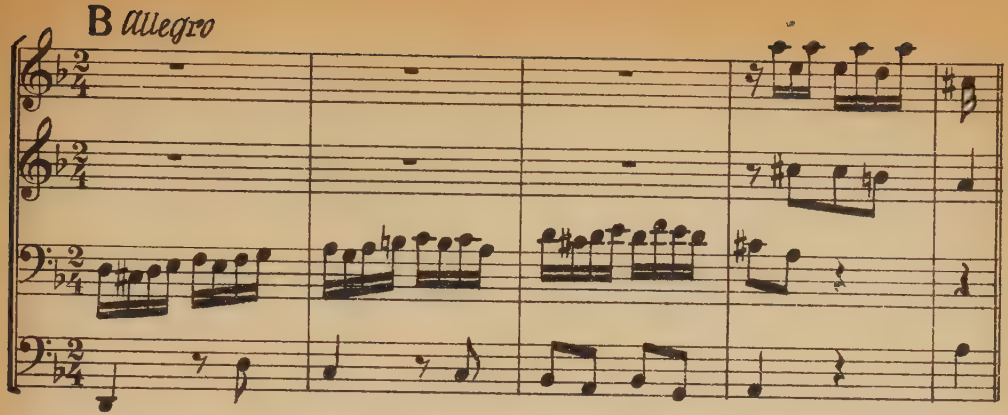


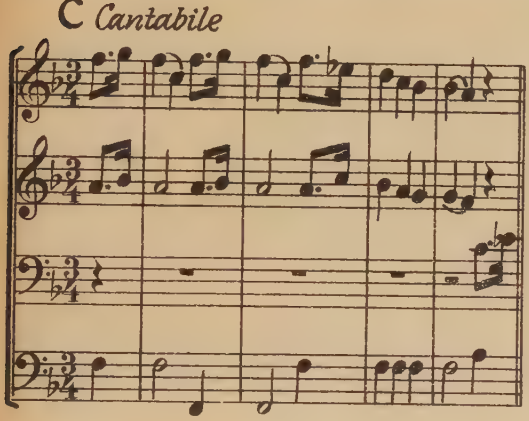


Sonate für V, Ob., Fag. u. Cemb. Part.

A *Andante*

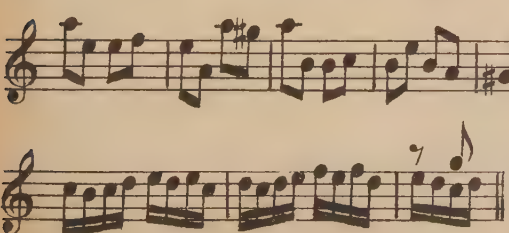






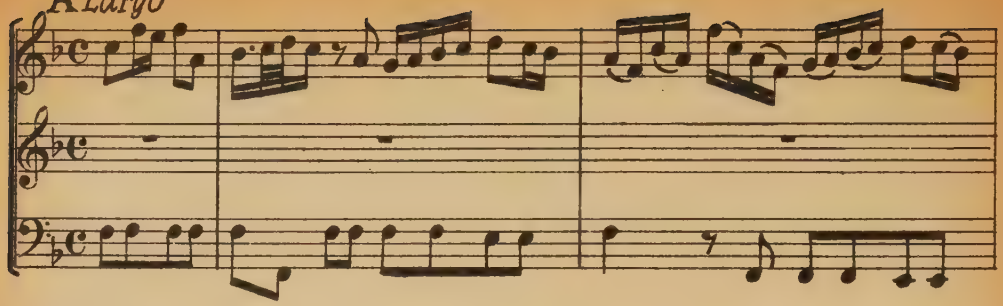
Sonate für 2 Ob., Fag. e Cemb. Part.
Autogramm

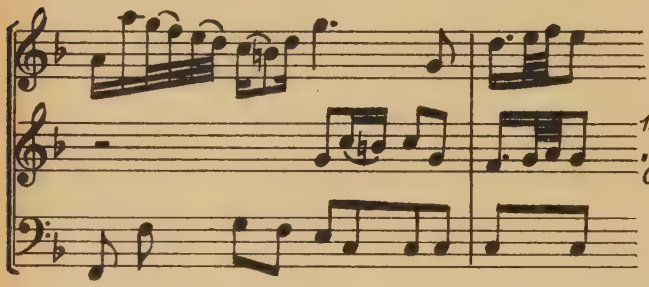
Coll. musicum No. 10



v. Riemann veröffentlicht in Coll. mus. No. 10 ohne Angabe der Vorlage. Taktstriche nach Riemann.

A *Largo*



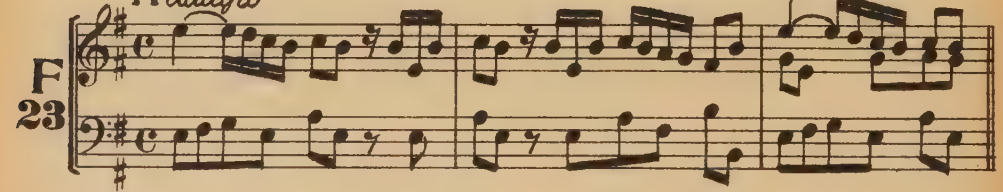


1. Satz der Publication v. Riemann
„Coll. mus." No. 11, vergl. St. Dr. 2423
Q 7 A. Taktstriche nach Riemann.

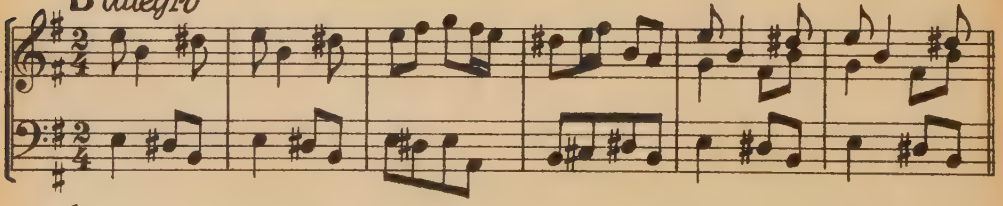
Fürstenbergiana

A *Adagio* — *Ob. I*

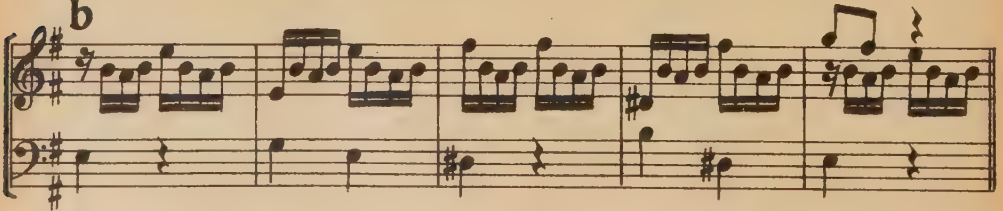
F 23



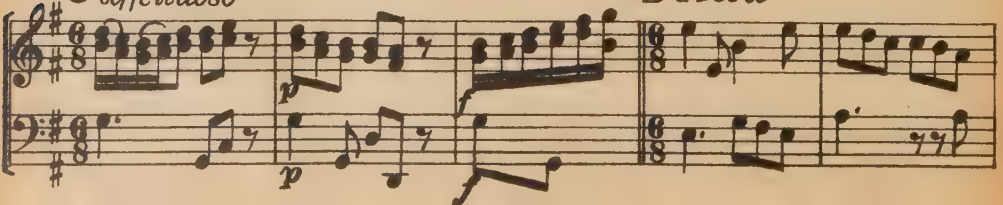
B *Allegro* — *Ob. I.*

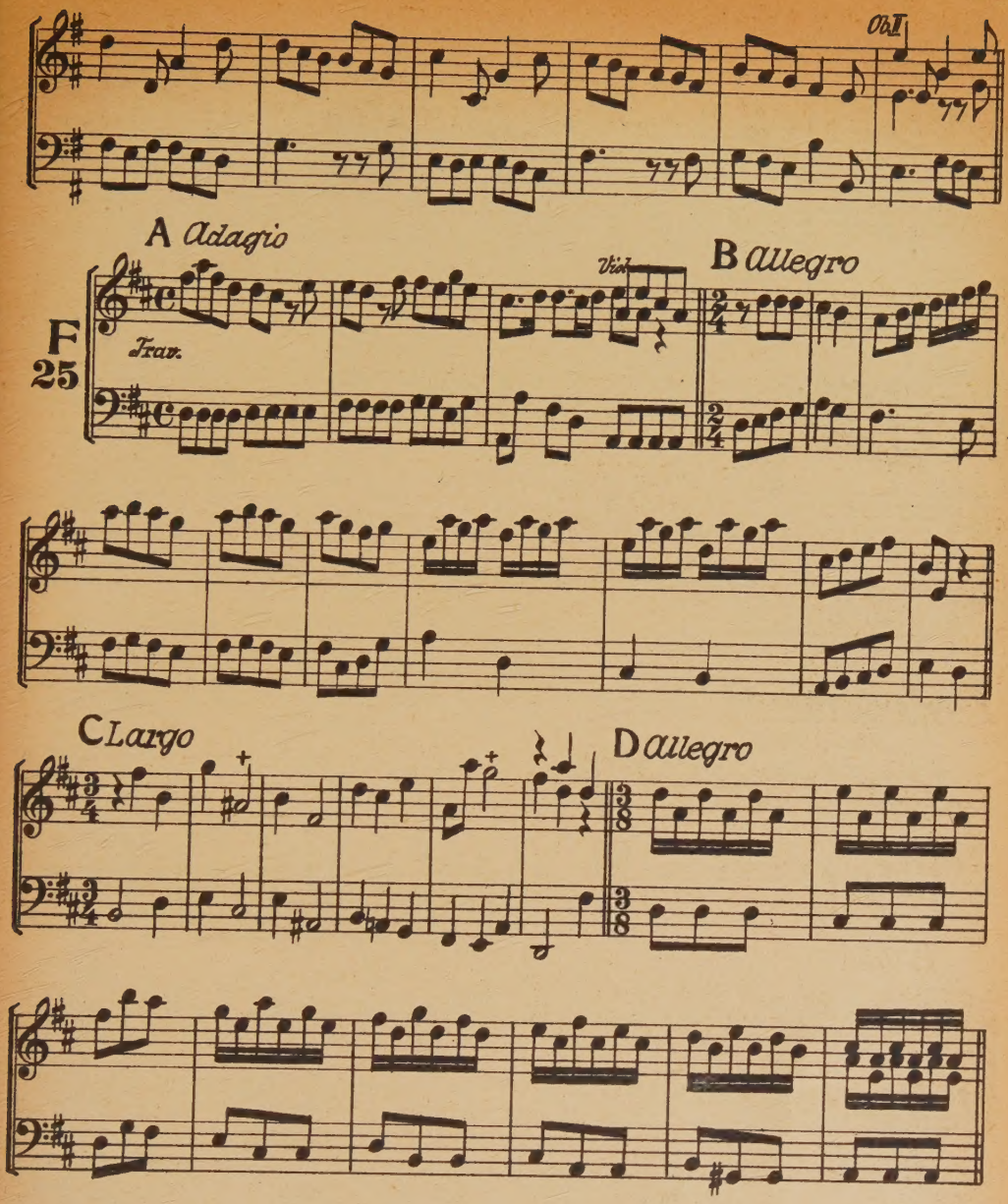


b

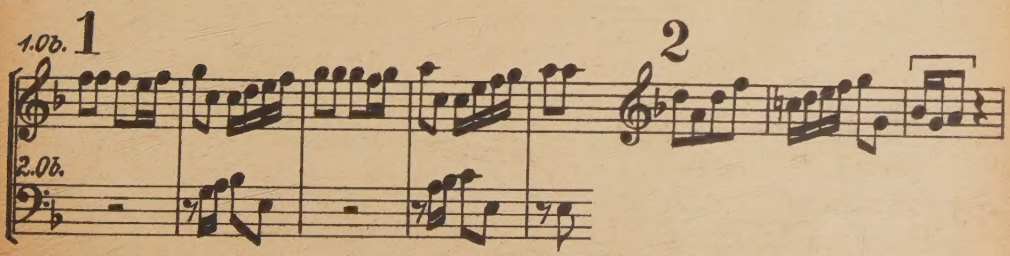


C *Affettuoso* — D *Presto*

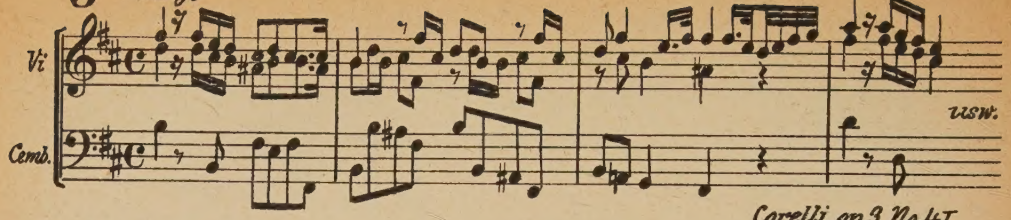



Obl.
A Adagio
Viol.
B Allegro
F
25
Fran.
C Largo
D Allegro

Beispiele


1.Ob.
1
2
2.Ob.

3 *Largo*

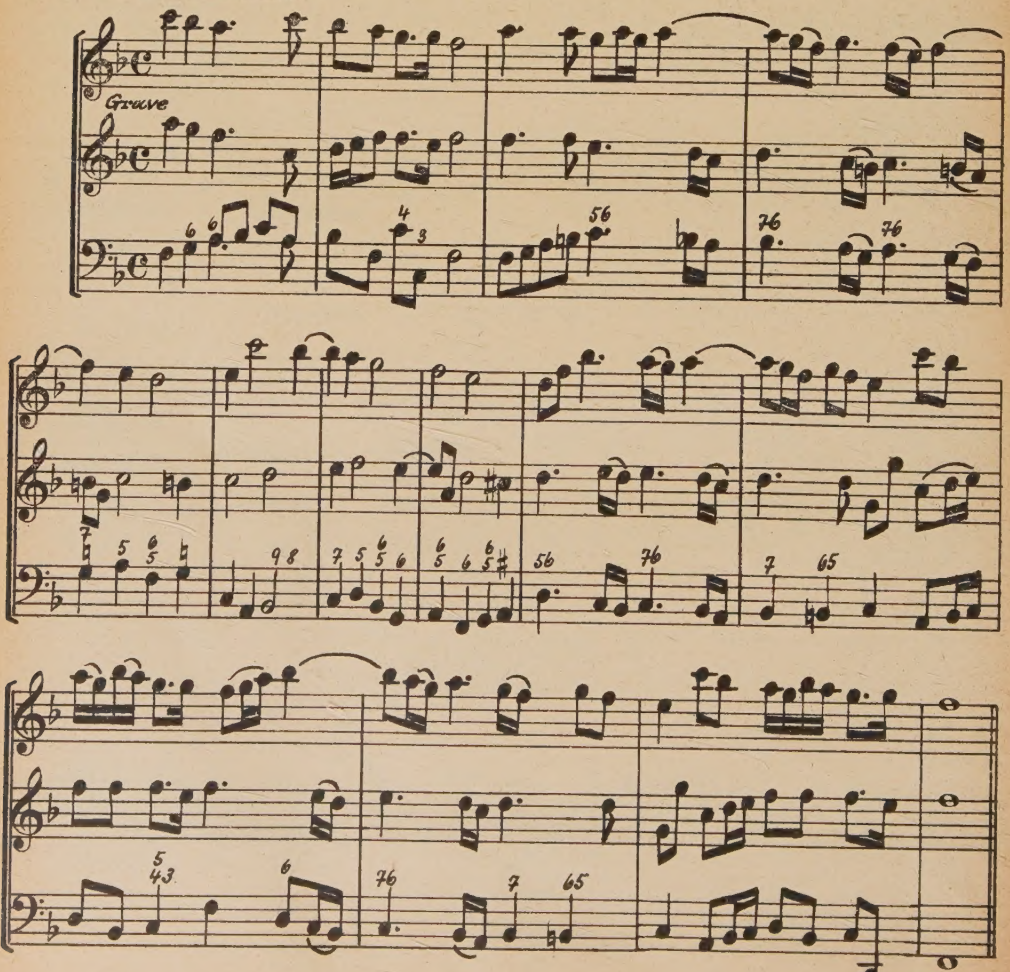


Corelli op.3 No.4I.

4

Fasch I.D. 4023 III. 3. Dchfg.

Corelli, Op.I,1a



NOTENDRUCK: ELSNER'SCHE DRUCKEREI · KÖLN